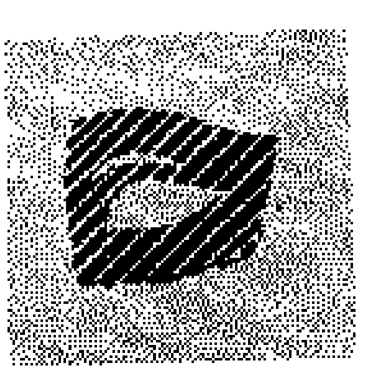
مكتبتنا العربية

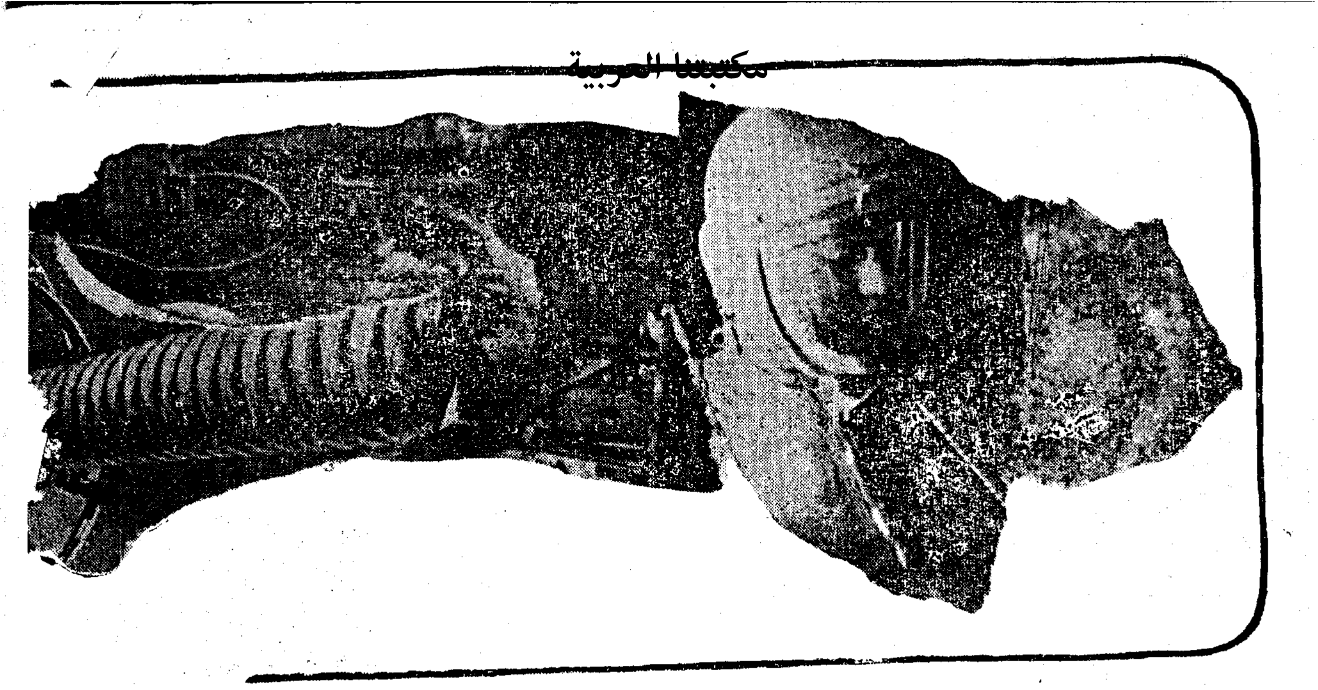
الفكر المعاصر

العدد ٥٣ يوليو ١٩٦٩



العدد
الثالث والخمسون
يوليو ١٩٦٩

صفحة



وجه جديد للتقدم التكنولوجي

الانسان وعالم العقول الالكترونية

د. أسامة الخولي

شاءت الظروف أن يحتل أمر تزويد جامعة القاهرة بحاسب الكترونى ضخم Computer من النوع الذى يعرف باسم حاسبات « الجيل الثالث » ـ قدرا كبيرا من تفكيرى ووقتى فى الشهور الماضية . ولقد أوشكت أعمال الاعداد له على الانتهاء بينما وصلت معداته أخيرا الى الجامعة ، بحيث ينتظر أن يكون العمل قد بدأ فى تركيبه وتشغيله وأنت تقرأ هذه السطور .

وربما كان فى قصة انجذابى نحو هذه المهمة شىء من الطرافة ولعلها لا تخلو أيضا من المضمون . فلقد تدرج تفكيرنا فى الكلية التى أعمل بها بالجامعة ونحن فى غمرة جهد صادق لخلق مدرسة وطنية للدراسات العليا والبحوث فى فروع الهندسة الى احتمالات الاستفادة من الحاسبات الالكترونية فى دعم هذا الجهد وتوسيع نطاقه .

وكان معهد التخطيط القومى ، بفضل قيادة واسعة الادراك بعيدة النظر حساسة لاتجاهات التقدم ، هو الهيئة الوحيدة التى تملك مثل هذه الأداة الجديدة . ولقد اتبع منذ البداية سياسة الباب المفتوح لكل الراغبين فى استخدامها ـ بل انه دأب على عقد الدورة التدريبية تلو الدورة وبلا مقابل فى كثير من الأحيان للأخذ بيد الطامعين فى تملك ناصية هذا الأسلوب المستحدث .

ولا زلت أذكر فرحتنا ـ نحن وطلبتنا ـ عندما بدأوا فى اعداد البرامج لحل مشاكلهم الحسابية فى البحوث فى الحصول على النتائج الأولى من حاسب معهد التخطيط القومى . لقد حدث هذا منذ سنوات سبعة فقط وكنا نعتبره حدثا حاسما فى تاريخ تطور التعليم الهندسى فى جامعاتنا ، وان كنا فى الحقيقة نحاول أن نلحق بركب جامعة



الاسكندرية التى سيكون لها دائما فى سجل التاريخ شرف الحصول على أول حاسب الكترونى يستخدم فى جامعة مصرية .

وازداد اقبال الأجيال الصاعدة من أبنائنا على التعرف على الحاسبات وعلى استخدامها فى أبحاثهم بمعدلات مذهلة تدحض كل ما يردده جيلنا عن قصور الأجيال التالية وعجزها عن الوصول الى مستواه . ولقد أصبح واضحا لى تماما فى نهاية عام ١٩٦٦ أن الاقبال على استخدام الحاسبات أو استمر فى النمو بهذه الصورة فان جامعتنا ستواجه أزمة حادة خلال عام أو عامين على الأكثر وأن عجزنا عن تهيئة التسهيلات اللازمة للحسابات الآلية سيكون ضربة فى الصميم لحركة البحث الناشئة فى فروع الهندسة .

وعلمت حينئذ أن زميلا فاضلا فى أحد معاهد

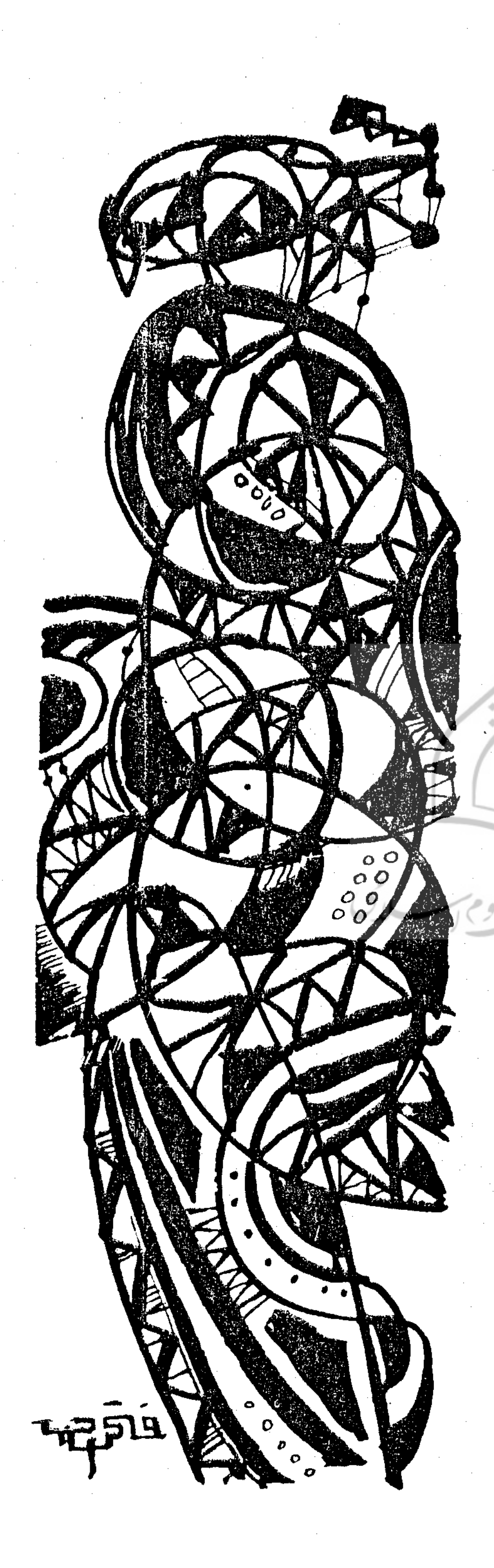
الجامعة قد أدرك هذا كله قبلى ، وأنه وصـــل بفكره وجهده وقدرته على تخطى الصعاب وتحقيق الانجازات فى ظروف تبدو بالغة التعقيد ، قد وصل الى حد البدء فى تنفيــذ مشروع متـــكامل لانشاء مركز للحساب العلمي فى الجامعة يقـوم على خدمته حاسب ذو طاقة لا عهد لنا بها من قبل فى بلادنا ، يشتمل على آخر ما توصل اليه التطور فى تعميم الحاسبات وتشغيلها • وكان طبيعيا أن أنضوى تحت لوائه وفاء منى بحق الأجيال المتعاقبة من شباب العلماء المتعطشين للمعرفة والقادرين على تحقيق أروع الانجازات العلمية فى الظروف القاسية السائدة فى بلادنا النامية واسهاما متواضعا منى فى دعم مدرسة الدراسات العليا والبحوث فى الجامعة •

وكان طبيعيا أيضا ، وقد أوشك عملنا على أن يخرج الى حيز الوجود ، أن تكثر تساؤلات الزملاء والأصدقاء من مختلف المشارب والاهتمامات حول الحاسبات الالكترونية ووقعها على حياتنا • وهم عادة أحد فريقين : متفائل متحمس لهذا التطور الجديد الذى يقربنا من العالم المتقدم ، بل ربمـا لا يخلو حماسه من سذاجة تجعله مشوش الفكر حول ما تفعله هذه الأدوات الرائعــــة الجديدة ومالا تفعله ، ومن اندفاع لاستخدامها دون امعان النظر فى مدى الحاجة الى ذلك • والفريق الثانى : متحفظ قلق يتوجس من مغبة التراجع أمام هذا الغزو التكنولوجى المادى الجديد لدنيا العقل ، يرى فى ذلك خطرا لا سابق عهد للانسانية به ، يختلف اختلافا جذريا عن انتشار الطاقة الجماد واحلالها محل الطاقة الحيـــة ، وهو الأمر الذى صاحب الثورة الصناعية وكان من أهم قسماتها • وهم يضعون هذا الوجه الجديد للتقدم التكنولوجى أمام خلفيـــة محزنة من الأحداث الســياسية ، والاجتماعية فى عالم لم يتوقف اطلاق الرصاص والمدافع فيه يوما واحدا منذ ربع قرن ، عالم يخر الآلاف فيه صرعى كل يوم فى ساحات القتـــال وأمام جحافل قوات الأمن والنظام التى يقدم لها التقدم التـــكنولوجى أســلحة جديدة للقتــل والتعذيب • •

ولقد عبر ادوارد تيللر العالم الأمريكى الذى دعا الى صنع القنبلة الهيدروجينيــــة وقاد فريق العلماء الذى أنتجها عن الخوف من الحاسبات بقوله انها « ستتطور الى الدرجة التى تصبح معها قابلة للتعلم واكتساب الخبرة واصدار الأحكام وتكوين المشاعر والأخذ بزمام المبادرة » •

وليس الخوف من الآلات التى يصنعها الانسان بالشىء الجديد • وقد كان جوته بحســه المرهف ونظرته الثاقبة واعيا تماما لأخطار الثـــورة الصناعية ، متشائما من نتائجهـــا حين كتب فى سنى ترحال ڤيلهلم مايستر يقول : « لقد أصبحت المكنات صاحبة اليد العليا بشكل يجعلنى شديد التوجس والقلق • ان هذا الوجه للحياة يقترب منا رويدا رويدا كالعاصفة الرعدية •• انهـــا لا تقترب منا مواجهة ولكن اتجاهها محدد ولا مفر من أن تنفجر فوق رءوسنا • اننا نفـكر فى أمر المكنات ونتحدث عنها ، ولن يفيدنا التفكير أو الحديث بشىء • ان أمامنا سبيلين ، كليهما مظلم • فاما أن نوقف التقدم •• واما أن ننفصل عنـــه ونسعى الى مصير سعيد •• آخذين معنا خير وأقيم الأشياء فى حضارتنا • وكلا السبيلين يقودنا الى مصير تحف به الشكوك • فمن ذا الذى سيساعدنا ونحن نتخذ قرارنا ؟ » •

ومن ذا الذى يتخذ القرار فى عالم اليوم ؟ انه رجل السياسة الذى يكاد أن يكون جاهلا جهلا تاما بالاعتبارات التكنولوجيـــة التى تكمن وراء المواقف التى يجد نفسه فيها والتى يقع على عاتقه عبء اتخاذ القرارات فيها • ولقد عرض لنـــا سى • ب • سنو ، عالم الطبيعيـــات الذى انقلب روائيا ، صورا حية لهذا الانفصام الخطير فى كياننا الفكرى وقدم لنا دراسة مخيفة لدور العـــالم والتكنولوجى فى اتخاذ القرارات فى كتابه « العلم والحكومة » الذى كشف عن الأخطاء الجسيمة التى وقع فيها ونستون تشرشل فى اتخـــاذه قرارى الاعتماد على البالونات المقيدة ، بدلا من الرادار ، فى الاندفاع الجوى ، ثم التركيز على الغـــارات الجوية الاستراتيجية كوسيلة لقهر النــازية • ولهذه القصة جانبها الانسانى ، وهو صلة تشرشل الشخصية الوثيقـــة بلورد تشارويل مستشاره العلمى والكره الدفين الذى كان يتبادله هذا الأخير مع لورد تيزارد والذى أثبتت التجربة صـــحة تقديره بعد سنين طويلة من مطاردة تشارويل له مطاردة لا هوادة فيها كادت أن تقضى على مكانته العلمية وعلى اتزانه العقلى معا •



ان الثابت ـ على حد تعبير الأستاذ أوبلود ـ « هو أننا نتوغل فى نظام حكم ذى طبقات مثل طبقات النعيم والجحيم المتعاقبة التى وردت فى قوانين نظام الكون القديمة • ومهما يكن هـدف تحقيق الديموقراطية الحقيقية خيرا ، فان ممثلى الشعب الحاكمين فى التكتوبيا (وهو الاسم الذى أطلقه أوبلور على العالم الطوباوى التكنولوجى) يجرى اختيارهم دون تقدير قليل أو كثير لمزاياهم ولقدرتهم على التأثير فى الطبقات العليا للادارة الحكومية •• ان اختيار هذه الفئة وتنظيم نشاطها لم يتطور مع الاحتياجات المتغيرة للمجتمع » •

وعلى كل حال فليست هذه قضية جديدة ولن أتعرض هنا للجانب السياسى لها ، وانما يعنينى أن أنظر فيما اذا كان ظهور الحاسب الالكترونى قد أضاف اليها تعقيدات جديدة فوق تعقيدهـا المألوف •

ان استخدام الحاسبات على نطاق واسـع للقيام بأعمال جيوش الكتبة أمر شائع ومستساغ لا يثير المخاوف أو الاعتراض ، ولكنه بالغ التفاهة اذا ما قيس بما تحققه الحاسبات لمشاكل الادارة ، بالمعنى العريض لهـذه الكلمة • وأمامى مرجع مدرسى دارج عن استخدام الحاسبات للتحكم فى العمليات الصناعية يورد فى سياق التطبيقات التى يتدرب عليها الدارسون فيه أبوابا عن التحـكم فى شبكات السكك الحديدية والصناعات المعدنية والكيمائية والبترولية وتوزيع الكهرباء والصناعات الخفيفة • ووظيفة الحاسب هنا هى تلقى كميات ضخمة من المعلومات والبيانات وهضمها والبحث عن أمثل الحلول لمواجهة الموقف الذى تكشف عنه هذه البيانات واصدار التعليمات بما يجب عمله لتنفيذ هذه الحلول •

ولن يكون من العسير علينا أن نستطرد من هذا الى استخدام الحاسبات فى مراقبة « مواقف » أكثر تعقيدا من الأمثلة البسيطة السابقة والتحكم فيها ، كما يحدث فى ادارة التجمعات الصناعيـة والتجارية العملاقة أو •• فى جهاز الحكم • ومن المتصور اليوم اعداد برامج حاسبات تراجع الأداء الفعلى وتقارنه بما كان مطلوبا وتتعلم من أخطائها فى تركيبه تقوم بتعديل نفسها بنفسها • وليس فى هذا التصور مفهوم واحد جديد ، وان كان تطبيقه هنا أمر يستغرق بضع سنين • ولنـذكر فى هذا السياق أن النماذج الأولى للحاسـبات ظهرت لأول مرة منذ أقل من ثلاثين عاما !!

وستكون لهذا التطبيق آثار تمتد الى كل جانب من جوانب حياتنا • انه سيحفز عمليات التحليل لما يجرى حولنا من أحداث بدرجة قد لا نستطيع تصورها اليوم وسيدفعنا باستمرار الى التساؤل والتمحيص فى كثير مما لم نعره اهتمامنا حتى الآن ، اما بحكم العادة أو بدافع من الكسل • وستزول بالتدريج مفاهيم غامضة عن موهبة الادارة والحدس الصادق والالهام الصائب وتزول معها مظاهر اقتحام الصفات الفردية والنزعات العاطفية الجامحة والأحكام المسبقة لعالم ادارة المؤسسة الكبيرة والجهاز الحكومى •

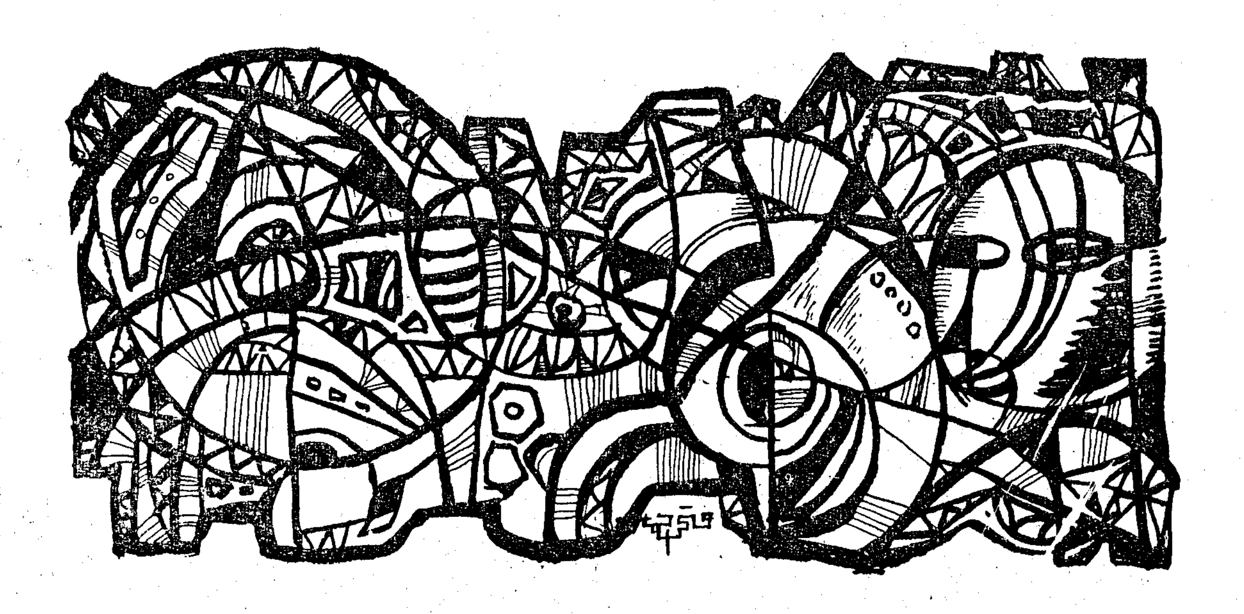
وسيزداد اهتمامنا ايضا بالحصول على البيانات بكميات تفوق كثيرا ما اعتدناه حتى الآن ، لأن الحاسبات قادرة على استيعاب هذه الكميات الفلكية من البيانات وعلى تحليلها واستخلاص النتائج منها فى ثوان أو دقائق • وهنا يهب البعض محذرا من خطر هذا على حرية الفرد ومن التحول العنيف فى شكل المجتمع اذا ما استخدمت الحاسبات لأغراض الادارة الاجتماعية والاقتصادية • ولكن هذا وهم باطل ، فليست لهذه الآلات عقل خاص بها أو فكر مستقل عن فكر صانعها ، ومعاييرها فى الحكم على ما يقدم لها من بيانات وفى تحديد أمثل الخطط هى معايير كاتبى البرامج • ووظيفة الحاسب هى مجرد تطبيق الأسلوب الذى لقنه لها مستخدمها وتقديم نتيجة هذا التطبيق • وكثيرا ما تكشف الحاسبات لنا عن اخطاء جوهرية فى تفكيرنا لم ننتبه اليها من قبل وعن احتمالات منطقية صحيحة لمسلماتنا لم نصل اليها من قبل •

ولقد عرض وزير التكنولوجيا فى بريطانيا ـ وهو مثال نادر للسياسى الواعى لحقيقة العالم الذى يعيش فيه ـ رايا فريدا فى هذا الصدد • فهو يرى أن الحاسبات ، وان كانت ستجرنا الى مزيد من المركزية فى بعض الأحوال ، الا أنها ستعمل فى أحوال أخرى على نشر اللامركزية فى اتخاذ القرارات • ان نطاق الحكم الذاتى ـ فى تقديره ـ سيتسع الى درجة فائقة ، اذا ما امكننا « برمجة » النظام بأسره بحيث نسمح لأجزائه بالتفاعل فيما بينها وأخذ ما يحدث فى أجزاء أخرى فى الاعتبار عند التحكم فى جزء معين منه • وهو يرى أن الحاسبات « ستسمح بالفعل باتخاذ غالبية القرارات على المستوى الأكثر ملاءمة لاتخاذها • وعلى علماء السياسة أن يدرسوا وقع هذا على توازن القوى فى المجتمع •

ومن المؤكد أن تطور علم الادارة سيسمح فى النهاية بأخذ متطلبات ورغبات كل فرد فى المجتمع كاملة فى الحسبان فى التخطيط الاجتماعى ووضع سياسة الضرائب والتأمينات الاجتماعية مثلا • وسيقودنا هذا الأول حكومة « انسانية » تحس احساسا مباشرا بآلام وآمال كل فرد فيها ، بدلا من موازنة ما تعتقد أنه رغبات واحتياجات « فئات » أو « طبقات » فى المجتمع ، الى آخر التقريبات الفجة التى لا تملك أجهزة الحكم سواها حتى الآن فى محاولاتها لتمثيل الواقع الاجتماعى والتعرف على أساسه •

ثم ماذا عن تطور الحاسبات نفسها ، كأمر متميز عن التطورات فى تطبيق أنواعها الموروثة اليوم على مشاكل جديدة ؟ هل ستتحقق مخاوف ادوارد تيللر وتصبح للحاسبات مشاعر وتمسك حاسبات المستقبل بزمام المبادرة ؟

ان حاسبات اليوم تعتمد اعتمادا كاملا فى كل ما تظهره من براعة على القائمين بتشغيلها • ويعنى هذا الاعتماد الكامل أنها بلا « سلطة » ، لأن كل ما تبديه من ذكاء ومقدرة على اصدار الأحكام يأتى من الانسان • و « البرامج » التى يجرى اعدادها اليوم لكل مهمة يقوم بها الحاسب عبارة عن مجموعة من التعليمات خاصة بهذه المهمة وحدها • الا أننا لو زودنا الحاسب ببرنامج دائم لكى يتصرف بطريقة ذكية ، فاننا نكون قد دخلنا عالما جديدا تماما • وهذا على وجه التحديد هو هدف البحوث الجارية الآن • وتعنى دراسة « الذكاء الآلى » حاليا باكساب الحاسبات القدرة على « اقناع » الانسان ، ربما عن طريق اختبارات الذكاء اذا ما أراد ذلك ، بأنها تملك صفة الذكاء • ولقد بدأ هذا الاتجاه المثير فى أول ما بدأ ، فى



محاولات تطوير الحاسبات المألوفة عن طريق تبسيط البرامج وأسلوب التعامل بين الانسان والمكنة « وأنماط المحادثة » التى يتحدث الانسان بموجبها مع الحاسب ويتلقى بطريقة فجة غير مفصلة تاركين لها أمر تفصيلها وتبويبها قبل اجراء العمليات عليها ٠

ولا شك أن أحد السبل لتحقيق مزيد من التقدم فى هذا الصدد هو دراسة عمل « المخ البشرى » ٠ ولكن بعض الحقائق التى تكشفت أخيرا تدعونا الى البحث عن طريق آخر للوصول الى هذا الهدف ٠ والانجازات الأخيرة فى بحوث المخ تؤكد الفروق الجوهرية بين مخ الانسان وتركيبه وطريقة عمله وبين الحاسب الالكترونى ٠ ويبدو أن تجربة الانسان فى الطيران ستتكرر هنا أيضا ٠

ولكن أهم الفوارق هو الالتحام الكامل بين المخ والجسم فى حالة الانسان ٠ وعلماء النفس يكشفون لنا عن تأثير الارتباطات العاطفية لأية عملية تعليمية على تفكير الانسان وتشويهها لصفات الحاسب الالكترونى الصرفة فى العقل البشرى ٠ وهناك فرق أساسى وجوهرى بين العواطف فى الانسان وبين اعداد « برنامج » يمثلها فى حاسب الكترونى !

وعلى هذا ، فان بعض المفكرين ، من أمثال أرثر كوستلر ، يرى أن الآلة اليوم تفوق الانسان فى منطقيتها وأن الداء القتال فى تطور الجنس البشرى هو « الانفصام الفسيولوجى » الكامن فيه والذى يفصل الفكر عن الشعور ٠ وواضح أن هذا هو النقيض الآخر لعقاقير هكسلى وجماعة الهيبز ٠ ولكن كوستلر يعتقد أن الناس ستقدم على تناول أى عقار جديد نكتشفه لعلاج هذا الانفصام ـ لا لتأصيله ـ وأن الجرائم وحوادث الانتحار ستقل ، ان لم تنعدم وأن هذا هو السبيل الوحيد لنزع السلاح الكامل الشامل ٠ وواضح أيضا أن يقودنا مباشرة الى تسليم الزمام الى الحاسب الذكى الجديد !!

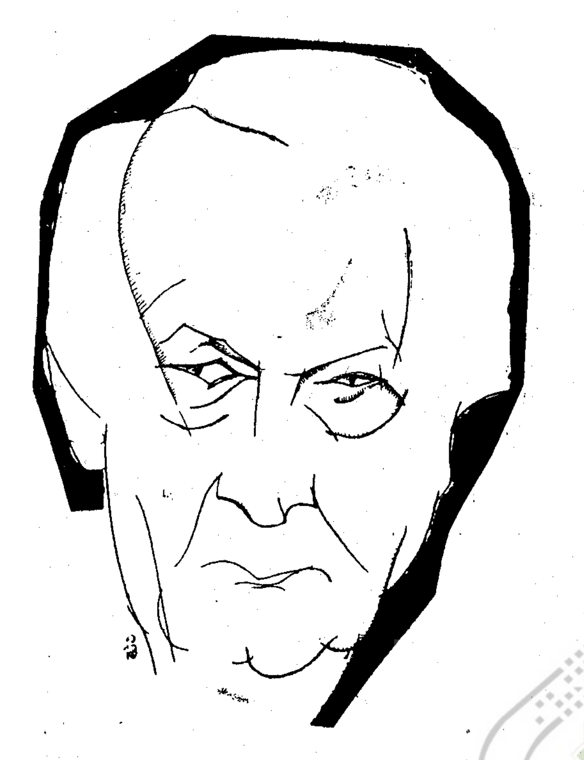
واضح أخيرا ـ وهو ما قصدت اليه بعرضى لهذه الأفكار المتناثرة ـ أن الحاسب الالكترونى يثير بحدة عددا كبيرا من القضايا الفكرية ، بعضها جديد وبعضها قديم يلبس ثوبا جديدا ٠ فلعل هذا العرض السريع أن يحفز المفكرين فى العالم العربى الذى يكثر الحديث فيه عن التكنولوجيا منذ نكسة ١٩٦٧ الى معالجة هذه القضايا وتمحيصها ومتابعة ما يدور حولها من نقاش فى العالم ٠

أسامة الخولى

وداع الفيلسوف

كارل ياسبرز يرثي نفسه

د. [illegible]



> لقد تحولت الفلسفة المقروءة إلى فلسفة معاشة ، والفلسفة المعاشة إلى فلسفة مقروءة ، تحولت الوقائع إلى معان ، وتحولت المعانى إلى وقائع ، حتى ولو اضطر ياسبرز إلى أن يحلم ، لأن الحلم لديه ضرورى لتفسير الوقائع ..

يخلد كل فيلسوف ذكراه بالطريقة التى يراها . فهناك من يكتب حياته بنفسه كما فعل **ياسبرز** و**برديائيف** بكتابة سيرتهما الذاتية ، وهناك من يترك يوميات تفيض بتأملاته المستمرة مثل **كيركجارد واميل وجابريل مارسل** ، وهناك من يترك وراءه رسائله لتكشف عن حياته الباطنية مثل **هيجل وهيلدرلسن وجوته** وهناك من يرى فى أعماله الفلسفية نفسها طريقا للخلود حرصا منه على ألا يترك وراءه الا أعمالا فنية متكاملة كما فعل **برجسون** عندما حرق يومياته ومراسلاته وكل وثيقة لم تتحول بعد الى عمل فنى كامل .

كتب ياسبرز ثلاث سير ذاتية له . الأولى سنة ١٩٤١ بعنوان « **حول فلسفتى** » تتركز حول فكره وأعماله ، والثانية سنة ١٩٥١ بعنوان « **فى طريق الفلسفة** » تتحدث عن أهم الشخصيات التى اثرت فى صاحب السيرة، والثالثة سنة ١٩٥٣ بعنوان « **سيرة ذاتية فلسفية** » وهى اكمل السير الثلاث تتحدث عن الفكر والأعمال والشخصيات على السواء بل تتحدث عن شيخوخته وذلك لأن ياسبرز كان يشعر بأن حياته قد انتهت وان كان مازال قادرا على العمل والانتاج بعد أن تحددت معالم فلسفته خاصة وأنه لم ينشر فى الستينات على ما نعلم — الا جزءا واحدا من تاريخ الفلسفة العام الذى كان يزمع كتابته ، بعنوان « **الفلاسفة الكبار** » معا سنة ١٩٥٦ ، ودراسة عن مشكلة العمر بعنوان « **القنبلة الذرية ومستقبل الانسانية** » سنة ١٩٥٨ وكذلك دراسة عن المشكلة الألمانية بعنوان « **الحرية والوحدة** » سنة ١٩٦٠ (وهى مجموعة من المقالات التى نشرت من قبل فى جريدة Diezeit الألمانية) . **لقد رثى ياسبرز نفسه قبل أن ينعيه لنا العالم الفلسفى فى ابريل الماضى .**

الطالب الشاب :

ولد كارل ياسبرز فى ٢٣ فبراير سنة ١٨٨٣ فى أولدنبرج قريبا من بحر الشمال ، وينحدر أبوه (١٨٥٠ — ١٩٤٠) من عائلة تجار ومزارعين ، وكان محافظا ثم مديرا لأحد البنوك . أخذ عنه ياسبرز العقل والتفانى فى العمل . وتنحدر امه (١٨٦٢ — ١٩٤١) من عائلة مزارعين وأخذ منها الحماسة والشجاعة وقد عوده أبوه على المناقشة الحرة والاقتناع لذلك كان كثيرا ما يتشاجر وهو فى المدرسة الثانوية مع أستاذه رافضا الطاعة العمياء له ، فعرف بالمشاكسة خاصة بعد رفضه الاشتراك فى الجمعيات الطلابية المؤسسة على الطبقات الاجتماعية لا على تقاليد الصداقة الحرة .

قرأ **سبينوزا** وهو فى سن السابعة عشرة وتشبع به ويقول « وفى ضيق وحدتى فى هذه السنوات الدراسية قرأت

سبينوزا ووجدت عزائى فى شعورى بالعالم فى جملته شعورا فلسفيا وقد تم ذلك بفضله وفى قراءتى كلمة « الحذر » وان اجملها قاعدة لحياتى » . ولكنه بعد ان اتم الدراسة الثانوية لم يشعر بأن الفلسفة ستكون مهنة له ، فشرع فى دراسة القانون كى يصبح محاميا ولا ينعزل عن الحياة العملية **ولكنه وجد القانون مجموعة من المجردات تطغى على الواقع الاجتماعى الحى فتركه للشعر والفن والمسرح والجغرافيا منوعا اهتماماته شقيا بهذه الشتت ، سعيدا بهذا التنوع خاصة فى الميدان الفنى** ، وجد فى الطبيعة الفن والسمر والعلم اى وجد فيها ما افتقده عند الآخرين وفى الحياة العامة التى يسودها الكذب والخداع ووجد فيها الانسجام الداخلى مع نفسه وزادت متعته بها فى رحلاته الى الشمال والى الجنوب (روما ، المدينة الخالدة) . ولكنه كان وحيدا فى العالم ينقصه البشر . لذلك قرر سنة ١٩٠٢ وهو فى سلزماريا (وهى القرية التى حدث فيها لنيتشه حالة الجذب الصوفى) ترك القانون ودراسة الطب أو علم النفس المرضى والدخول فى السلك الجامعى كى يصبح مثل كربلان (عالم من علماء النفس المرضى) فى هيدلبرج . التجأ الى الطب ليكشف الواقع الانسانى خاصة بعد ان وجد فى نفسه حياله من خلال رحلاته وبحثه عن الآثار فى المدن والأعمال الفنية ، **وكان اتجاهه نحو الواقع الحى اكثر من اتجاهه نحو الواقع المصحف** ، واصبحت مشكلته الرئيسية هى «**الحياة**» . حاول ان يعرفها من الفلسفة ولكنه اشمأز من اساتذتها فلم يحرك احد منهم فيه شيئا الا يتودورليبس فى جامعة منشن (بصرف النظر عن نظرياته فى خداع البعض).

وكان ياسبرز ضعيف البنية ، وكان يعانى منذ صغره من الربو وهبوط القلب التابع وكثيرا ما بكى لانه لا يستطيع ان يجرى فى الغابة مع اصدقائه ، وكان يظن ان حياته ستنتهى فى الثلاثين ، فأخذ يفكر فى العلاج ومناهجه ، ونظم وقته وعمله تبعا لمقتضيات صحته وبذلك حرم من مرح الشباب ومن الرياضة البدنية . وقد نظم قراءاته بحيث يستطيع ان يدرك الأشياء الجوهرية ، كما اضطر الى عدم الحركة والتنقل وضيق علاقاته الاجتماعية حتى اتهم بالانعزالية والغرور . وقد يقال ان **فلسفته فى الاتصال** Communication ان هى الا رد فعل على حالته هذه . وفى هذه الفترة لم يكن له الا صديق واحد (فرتيز تسورلوى) مات شابا . وفى هذا الجو من العزلة والسوداوية عرف جرترودماير شقيقة احد زملائه بالجامعة فرأى فيها الهدوء والصفاء فاحبها وتزوجها سنة ١٩١٠ ولكن حياته ظلت رتيبة هادئة لم يعرف الخبرات الانفعالية الشديدة مثل نيتشه وكيركجارد ، لذلك ظل طيلة حياته المفكر الهادىء والفيلسوف التقى (وان لم يكن قد مارس الشعائر والطقوس منذ الصغر) .

الطبيب النفسى :

انهى ياسبرز دراسته فى الطب سنة ١٩٠٨ بعد ان امضى بعض الفصول الدراسية فى برلين ومنشن واصبح طبيبا سنة ١٩٠٩ ثم معيدا متطوعا فى العيادة النفسية فى جامعة هيدلبرج . واخذ دورة تدريبية فى الأمراض العصبية. **وفى هذه الفترة لم يكتشف الطب فحسب بل اكتشف علم الاجتماع والقانون والتربية العلاجية** . واعجب ياسبرز برئيس العيادة نيسل الذاتى الذى كان يوجهه لنفسه ولأبحاثه فى علم خلايا المخ واكتشافه مع التسهيمر Altheimer وظائف الطبقة القشرية لمخ المشلول وبعده عن مبدأ جريزنجر Griesinger القائل بأن المرضى العقليين هم مرضى المخ . بدأ ياسبرز فى تنويع قراءته فى جميع الميادين حتى يستطيع اعطاء وجهة نظر شاملة على واقع المريض الانسانى وهو الطريق الذى سيسلكه بعد ذلك فى الأبحاث المشتركة التى قام بها مع زملائه من واقع ملفات المرضى .

بدأ ياسبرز ابحاثه الأولى على المقاييس واستفاد من جهاز ركلنجاوزن لقياس الحد الأقصى والحد الأدنى لضغط الدم . وقام بعدة بحوث لم تنشر عن ضغط الدم فى الأورطة كما قام بعدة تجار لحساب هيئات التأمين امام القضاء وفى العيادة النفسية للطلبة . واستمر فى الإطلاع على ملفات المرضى والتفكير على مناهج زملائه فى العلاج الطبى والنفسى. وكان معظم الأطباء يتبعون منهج كربلان الذى وجه دراسات معيديه نحو موضوعين : الضعف العقلى (الذى سمى فيما بعد الفصام وامراض الحصر والانهيار النفسى) . وكان الجميع يناقشون موضوع « **وحدة المريض** » **مع التمييز بين مراحل** الحياة التى تساعد على نمو الانسان الطبيعى وبين العمليات التى تسبب له تغييرا جذريا فى حياته . وكان الغالب فى هذا الوقت علاج الأمراض النفسية بالطب البدنى ولم يكن هناك اثر لفرويد الا على عدد قليل ، فقد كان الجميع يرون محاولاته عقيمة ليس لها اية قيمة علمية ، وكانت تجارب كربلان تسير فى نفس تيار فونت القديم (منحنى العمل فى التعب والراحة والأثر النفسى للأدوية) .. ولكن هذه المحاولات لم تنجح فى علاج المرضى العقليين ، وعلى اكثر تقدير كان يتم علاجهم عن طريق العمل والهواية لتنظيم حياة المريض دون تغييرها . بدأ ياسبرز فى عيادة نيسل مع زملائه فى ادخال العامل الانسانى سواء فى معاملة المرضى او فى اعتبار موقف المريض كله ، واصبحت البحوث الاجتماعية والقانونية جزءا لا يتجزء من البحوث الطبية . **وفى نفس الوقت رأى ياسبرز ان تاريخ علم النفس المرضى حتى الآن كان مجرد تحصيل حاصل بعد ان حاولت معظم مدارسه وضع الوقائع الانسانية فى قوالب فارغة لا معنى لها . بدأ ياسبرز فى التفكير على هذه الوقائع نفسها وطالب بان يتعلم الطبيب النفسى ايضا كيف يفكر لأنه لا يتعامل مع البدن بل مع الانسان** . وبذلك ترك ياسبرز مبدأ جريزنجر «**الأمراض العقلية هى أمراض المخ**» الى مبدأ شوله « **الأمراض العقلية هى أمراض الشخصية** » وادخل الطب فى العلوم الانسانية ، والعلوم الانسانية فى الطب ، فاضطرابات الكلام نجد حلا لها عند الطبيب واللغوى على السواء .

وقد نشر ياسبرز فى ذلك الوقت بعض الدراسات عن « **الغربة والجريمة** » **هذاء الغيرة ، مناهج مقاييس الذكاء وفكرة الجنون ، تحليل خداع الحواس ، وخداعالحواس، والاتجاهات الفينومينولوجية فى على النفس المرضى ، وصلات العلية والفهم بين المصير والذهان فى الجنون المبكر، وبعض المظاهر البدنية للشعور** ، ثم وضع ذلك كله فى عمله الرئيسى الأول **علم النفس المرضى العام** الذى صدر سنة ١٩١٣ (صدرت الطبعة الثانية منه مزيدة ومنقحة سنة ١٩٤٦ ، وفصلة منها عن المنهج سنة ١٩٥٤).

وقد تأثر ياسبرز فى دراساته الاولى هذه بفيلسوفين . الأول **هوسرل** وفكرته فى علم النفس الوصفى الذى سماه فيما بعد الفينولوجيا Phénoménologie (**وقد رفضها ياسبرز بعد ذلك عندما تحولت الى نظرية فى الوجود**) وذلك بعد ان درس ياسبرز وقائع المريض وكأنها تجارب حية فى شعوره ، اى انه استعمل الفينومينولوجيا منهجا للبحث وليس مذهبا فلسفيا لأنه راى جوانب كثيرة من فلسفة هوسرل لا اهمية لها . وقد اعجب هوسرل بياسبرز بعد ان قرا له دراسته عن خداع الحواس ودعاه الى فريبورج واعتبره احد تلاميذه . وعندما سأله ياسبرز عن الفينومينولوجيا « **لانه لا يراها بوضوح تام** » اجابه هوسرل: « **انت تقوم بها فى دراساتك ولست بحاجة لان تعرفها لانك تطبقها تماما . ليس عليك الا ان تستمر** » . والثانى دلتاى وقد اخذ منه ياسبرز علم النفس الوصفى والتحليلى الذى سماه ياسبرز فيما بعد **علم النفس القائم على الفهم** Psychologie Compréhensine وبالتالى رفض ياسبرز علم النفس الذى كان سائدا فى القرن التاسع عشر الذى رفضه معظم الفلاسفة المعاصرون (**برنتانو، دلتاى ، هوسرل ، برجسون ، ميرلوبونتى ، سارتر**) الذى اراد جعل علمالنفس علما طبيعيا كما رفض بقايا علمالنفس العقلى من مخلفات فولف الفارق فى النظريات . انتهى ياسبرز الى أن الانسان كل لا يتجزء يند عن الموضوعية العلمية واقام منهجه على مبادىء اربعة) : ١ ـ **زيادة المعلومات** ٢ ـ **تصنيفها حسب المناهج التى تسمح بتفسيرها ٣ـفهم القدر الكافى منها ٤ ـ توضيح الوقائع . ولم يكتفياسبرز** باتباع مناهج العلاج النفس القائمة على **الايحاء** (فى حالة التنويم او فى اليقظة) أو على التطهير (التعرية الذاتية للمريض والاسترسال فى الشف عن خبراته) او على **التدريب** (البدنى أو النفسى بالتركيز على الذات) أو على **التربية** (اعادة تكييف المريض مع البيئة) بل اعتمد على الشخصية كلها اى على « **الاتصال الوجودى** » بينالطبيب والمريض ، فيكشف الطبيب عن معلوماته للمريض ويخاطب ارادته ويحاول ان « **يضىء وجوده** » اى أن يدخل البناء النفسى فى شخصيته وارجاع الشخصية كلها الى الحياة الطبيعية . وبالرغم من نقص الأساس النظرى عند ياسبرز فى هذه الفترة الا أنه احتفظ بهذه التجريبية وظل قريبا من الواقع الملموس . وقد قام ياسبرز أيضا ببعض الدراسات التطبيقية سنة ١٩٢٠ لبعض الحالات المشهورة مثل الكاتب المسرحى **شترندبرج** (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) **والرسام فان جوج** (١٨٥٣ ـ ١٨٩٠) والصوفى **سويدنبرج** (١٦٨٨ ـ ١٧٧٢) والشاعر **هيلدرن** (١٧٧٠ ـ ١٨٤٣) ونشر هذه الدراسات الأربعة سنة ١٩٢٢ ثم**النبىحزقيال** وتفسير نبوته على انها مجموعة من الأمراض النفسية (خداع الحواس ، النوبات العصبية .. الخ) سنة ١٩٤٧ . وجاء نقد زملائه له قاسيا (**لادخاله الفينومينولوجيا فى العلاج النفسى**) وعدائيا مرة (**لرفضه كل نظرية سابقة وهذا من شأنه هدم العلم والوقوع فى النسبية والعدمية**) ومرحيا مرة ثالثة (**لمحاولاتها اضاءة الوجود الانسانى**) . وناقش ياسبرز اخيرا رسالته فى علم النفس فىكلية الآداب بجامعة متشن عند **ماكس فيبر وكولبه** وتمت المناقشة بالفعل امام **فوندلباند** سنة ١٩١٣ نظرا لاشتغال استاذه نسل ورفض ياسبرز ترك جامعة هيدلبرج. وبذلك انتقل ياسبرز من العيادات النفسية بكليات الطب الى اقسام الفلسفة وعلم النفس بكليات الآداب ، **وقد** دعى بعد ذلك للاشراف على معهد الدراسات النفسية فى ميتشن ولكن صحته لم تتحمل مهام التدريس والمعهد والعيادة التى يزمع انشاؤها وأثر البقاء فى الفلسفة ودراسة علم النفس من خلالها .

عالم النفس :

بدا ياسبرز **محاضراته فى الجامعة فى علم نفس الشخصية والقدرات ، وعلم النفس التجريبى ، وعلم نفس الحواس،** وقام **بدراسات عن الذاكرة والتعب ، وبدا بتفسير كل شىء بعلم النفس مادامت النفس على حد قول أرسطو هى كل** شىء ، ولم يقتصر على علم النفس القائم على الفهم المعروف فى هيدلبرج عن فونولباند وريكرت بل وسع علم النفسحتى شمل العلوم الاجتماعية والخلقية ، كما حاضر فى علم النفس الاجتماعى وعلم نفس الشعوب وعلم النفس الدينى ثم نشر سنة ١٩١٩ « **علم نفس تصورات العالم**» يحاول فيه تفسير المذاهب الفلسفية تفسيرا نفسيا كما فعل دلتاى من قبل فى « **فلسفة تصورات العالم** » بارجاع المذاهب الفلسفية الى اصلها فى الحياة وهى المحاولات التى ادانها هوسرل فى « **الفلسفة كعلم محكم** » . انتقل ياسبرز اذن من علم النفس الى الفلسفة وبدا التركيز على الانسان وبوجه خاص على الفرد وبوجه اخص على مسؤليته فى اصدار القرارات . كانت مهمة الفلسفة لديه هى البحث عن الوجود الأصيل الذى يحمل رسالة (دون أن يكون نبيا) ، وكانت هذه الأفكار بمثابة تأصيل نظرى لعمله الأول « **علم النفس المرضى العام** »، وقد ساعدت الظروف بعد الحرب العالمية الأولى على التفكير فى مصير الانسان ووضعه فى العالم والمواقف المحددة التى لا يستطيع التنصل منها (الموت ، الألم ، الصدفة ، الخطأ) والحرية ، وخلقالذات بالذات والحب وكلالموضوعاتالتى سميت فيما بعد «**فلسفة الوجود**» . او التى كونت الجزء الثانى من فلسفة Philosophie بعنوان « **انارة الوجود** ».

وفى نفس الوقت الذى تعرف فيه على **ماكس فيبر** (١٨٦٤ ـ ١٩٢٠) الذى كان بالنسبة له نموذج الفكر والرجل الذى

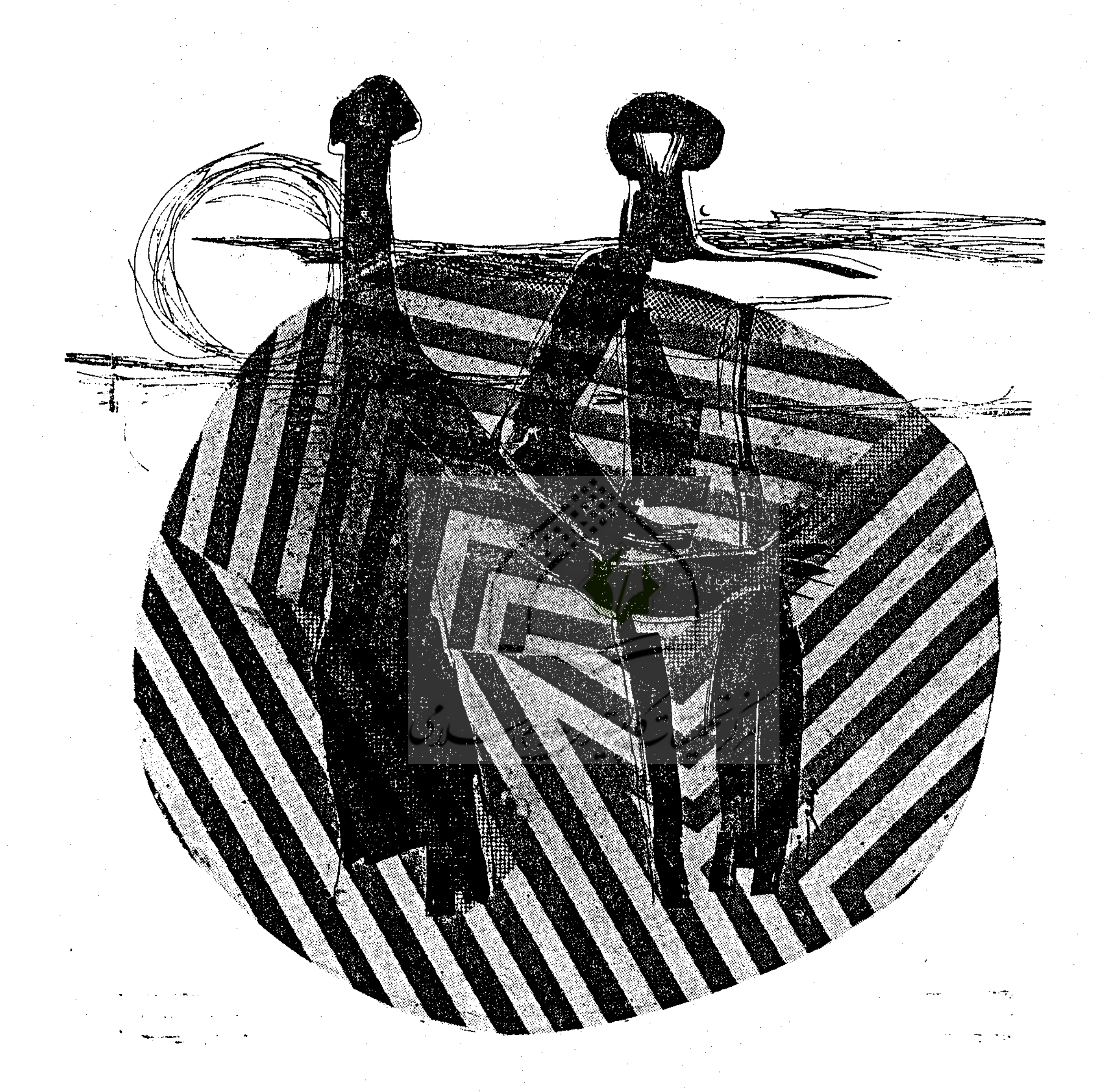
تأثر به ياسبرز فى ادخاله الأبنية الاجتماعية والدينية فى تفسير الواقع الانسانى بدأ صراعه مع ريكرت الذى خلف فوندلباند فى كرسى الفلسفة سنة ١٩١٦ والذى ظل زميلا لياسبرز حتى سنة ١٩٣٦ وكان ياسبرز فى ذلك الوقت مدرسا لعلم النفس قبل ان يصبح استاذا سنة ١٩٢٢ خلفا لارنستماير (بعدأن رفض عروض جامعتى جريسفالد وكيل). كانت مدرسة فوندلباند وريكرت تفرق بين الفلسفة وعلم النفس على عكس ما كان يفعله ياسبرز ، وأراد ريكرت تحويل الفلسفة الى علم شامل أو مضبوط وقام بمحاولة فى ذلك فى دراسته عن مذاهب القيم . بدأ ياسبرز فى « علم نفس تصورات العالم » بمهاجمة هذا الاتجاه وأبان استحالته لنقص فى الوضوح العلمى ولبعده عن الحس المشترك واجماع الناس ولغياب الحاسة النقدية الضرورية لادراك حدود العلم . تبرع ياسبرز فى معارضة الفلسفة بالعلم كمعظم الفلاسفة المعاصرين لأن الفلسفة تقوم على مطلب حقيقى لا يعرفه العلم ! (وقد ظهرت بعد ذلك عنده كاحساس بالمطلق أى كمطلب دينى) ضد ريكرت الذى أراد تحويل الفلسفة الى علم طبيعى كما فعل فشنر وشاركوه فى علم النفس وبين فى النقد الادبى وكونت ودوتلهايم فى علم الاجتماع تصور ياسبرز اذن حدود العلم التى تقف عند اللاعقلى والحب والاتصال بين الموجودات والغايات الأخيرة للانسان والكون ! بل ويقبل العلم لأنه يحول الانسان الى موضوع والانسان هو العلو ! والعلو هو الايمان بالله لأن الله هو الواقعة الحقيقة الوحيدة وهكذا يعود ياسبرز لمشروع كانط القديم وهو « كان لزاما على هدم المعرفة لافساح المجال للايمان » وهو غاية العصر الوسيط . وقد اشتد الصراع بين ياسبرز وريكرت ايضا على قيمة أعمال ماكس فيبر الذى اعتبره ريكرت أحد تلاميذه والذى يعتبره ياسبرز أستاذا للجميع ، عالما كبيرا من علماء الاجتماع وباحثا ممتازا ومعاصرا للأحداث حتى أنه ليقول عنه « أصبح بالنسبة لى تجسدا لفلسفة عصرنا » أو « الرجل الذى أعطانى اليقين فى الحضور السرى للروح » أو خلد ذكراه فى مقالين له سنة ١٩٢٦ ، ١٩٣٢ وظل ياسبرز متشبعا بروح فيبر وبأفكاره السياسية وأصبح كلاهما داعيا للغرب كما اتضح ذلك فى الفكر السياسى لياسبرز فيما بعد . واعتبر ريكرت ياسبرز مجرد طبيب ليس له أى تكوين فلسفى أو على أكثر تقدير رومانسيا حالما ، قليل الموهبة ، مهوش ومغرور كل فضله أنه ألف كتابا « علميا » عن نيتشه . .

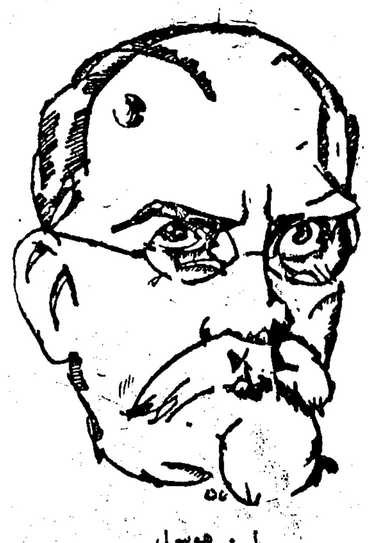
وقد استفاد ياسبرز من مناقشة ماكس فيبر وريكرت ميدأين : الأول أهمية المعرفة العلمية للبحث الفلسفى (مع أن العلم عند ياسبرز فيما بعد لم يعد يحتوى على أساس وجوده فى ذاته ، بل يحتاج الى أساس فلسفى أو روحى أو دينى) والثانى وجود نوع من الفكر ليس له شمول العلم وضرورته ولكنه قائم على التجربة الباطنية . وابتداء من هذين المبدأين أراد اقامة فكر علمى قائم على النشاط الداخلى للنفس ، أى اقامة معرفة واعية بذاتها وبتعبير آخر تحويل الفلسفة الى علم والعلم الى فلسفة ، وهو مشروع هوسرل فى تحويل الفلسفة الى علم مضبوط . ويتم ذلك كله فى الانسان ومن اجله حتى يصبح هذا العلم الجديد « انارة الوجود » .

فيلسوف الوجود

بعد أن أصبح ياسبرز أستاذا للفلسفة ، حتمت عليه ظروف التدريس البدء فى دراسة الفلسفة لا فلسفة أساتذة الفلسفة بل المشاكل الأساسية للوجود الانسانى وذلك عن طريق تاريخ الفلسفة واعادة دراسة كبار الفلاسفة بطريقة شخصية ، ولم ينشر ياسبرز شيئا من دراساته هذه وظل يجمع المادة فقط كما لم ينشر شيئا من محاضراته فى علم النفس الاجتماعى أو الدينى أو علم الأخلاق لأنه لم يشأ ان تعتمد الفلسفة على مجرد تأملات فى فروع علم النفس المختلفة كما كان يفعل من قبل فى « علم نفس تصورات العالم » كما أكمل نقصه فى تاريخ العلم فى ساعات الفراغ ! ولم ينشر شيئا طيلة عشر سنوات (الا دراستين قديمتين ، الأولى التى أشرنا اليها من قبل عن شترندبرج وفان جوج سنة ١٩٢٢ والثانية عن فكرة الجامعة سنة ١٩٢٣) حتى أتهمه زملاؤه فى الجامعة بالكسل وبأنه قد انتهى . لم يشأ ياسبرز الرد على زملائه داخل الجامعة أو خارجها بل عكف على الدراسة حتى امتلأت مدرجات الجامعة بالطلبة من الداخل والمستمعين من الخارج حتى لقد اتهم بأنه « مفسد للشباب » كما اتهم « سقراط » من قبل . وكان يقوم بنوعين من المحاضرات فى الفلسفة : الأول تاريخى يدرس فيه تاريخ الفلسفة وربطها بالظروف التى نشأت فيها دون اعتناء كبير بالتسلسل الزمانى وكأنه « قائد أوركسترا » ، والثانى عام يبحث فيه عن الحقيقة نفسها فى محاضرات عن المنطق والمقولات والميتافيزيقا وتحليل الوجود الانسانى . ثم خرج ذلك كله أخيرا فى عمله الفلسفى الكبير « فلسفة Philosophie » سنة ١٩٣١ بأجزائه الثلاثة أى انه ظل عشر سنوات يجمع له المادة التفصيلات قبل العموميات (عكس برجسون وهوسرل) اعتمادا على خبراته الشخصية فى حياته اليومية أو من الجرائد واتصالاته داخل الجامعة وما يشاهده فى الحياة العامة أو فى رحلاته حتى تحولت الفلسفة المقروءة الى فلسفة معاشة والفلسفة المعاشة الى فلسفة مقروءة ، تحولت الوقائع الى معان وتحولت المعانى الى وقائع حتى ولو اضطرنا ياسبرز الى أن يحلم لأن الحلم لديه ضرورى لتفسير الوقائع !

يتحدث ياسبرز فى الجزء الأول عن الاتجاه الفلسفى الى العالم ويحاول بيان حدود المعرفة الانسانية والعلم على السواء فيرفض اعتبار العالم كلا واحدا كما تريده المعرفة ويؤكد وجود المستويات فى العالم (المادة ، الحياة ، النفس ، الروح) وتفاضل المستويات من حيث الشرف والكمال كما يتصور معظم المفكرين اللاهوتيين فى العصر الوسيط من أمثال اوغسطين وتوما الاكوينى أو المحدثين




أ . هوسرل

من امثال تيار دى شاردان ، فاذا استطاعت المعرفة ان تصل الى مستوى فانها تفشل على المستوى الاخر ، واذا استطاع العلم أن يحول احد المستويات الى موضوع فانه يفشل فى تحويل المستوى الآخر لأن جميع اتجاهات المعرفة (التالية والوضعية) قاصرة على ادراك العالم ، وجميع العلوم قاصرة عن ادراك المستويات كلها فى علم واحد ولا تستطيع أن تتفادى هذا التعارض بين « علوم الطبيعة » « وعلوم الروح » اى أن غاية ياسبرز هى هدم العلم والمعرفة على السواء لافساح المجال كما يقول فيما بعد للدين .

وبعد فشل العلم والمعرفة فى اكتشاف العالم تحاول الفلسفة « انارة الوجود » وهو موضوع الجزء الثانى اى أن ياسبرز يحول محور الفلسفة من العالم الخارجى الى الوجود الانسانى والوجود الانسانى ليس مجردا من كل منطق كما تصور كيركجارد عندما أفرق الوجود الانسانى فى التناقض واللامعقول والعبث وليس هو أيضا مجموعة من القولات النطقية عن الكم والكيف والاضافة والجهة والعلية والجوهر كما هو الحال عند كانط بل هو وجود يقوم على مقولات وجودية ثلاث : **الحرية والاتصال والتاريخ** Historicité (المواقف المحددة) والحرية لا تحتاج الى تعريف فهى مرادفة للوجود نفسه والاتصال هو الذى يسمح للوجود بالانفتاح على الآخرين ، والتاريخ هو الذى يحدد الوجود الانسانى فى مواقفه . والموقف ليس مجرد وجود فى المكان بل هو وجود فى الزمان اى موقف فى الزمان والمواقف اربعة : **الموت والألم والنضال والخطأ** ثم يحاول ياسبرز اخيرا اقامة اخلاق وجودية يتجاذبها طرفان **الرفض والقبول** وفى هذا المؤثر بين هذين الطرفين يتحدد السلوك الخلقى . حاول ياسبرز فى هذا الجزء اذن الجمع بين كانط وكيركجارد فى فلسفة واحدة اى بين العقل والوجود وهو ما حاول ياسبرز بالفعل فى محاضراته الخمس بعنوان « **العقل والوجود** » التى صدرت سنة ١٩٣٥ .

ويخصص ياسبرز الجزء الثالث للميتافيزيقا Metaphysik ويعنى بها دراسة **العلو** Transcendence وانفتاح الوجود الانسانى من خلال الايمان الفلسفى الى المطلق الذى يفسر كل شىء والذى يتجه نحو الانسان بالتحدى Defi أو التخلى Abandon ، بالسقوط او بالعداء ، بقانون النهار او بانفعال الليل ، بالشعور بالواحد او بالانغماس فى الكثرة . ولكن للوصول الى المطلق لابد من فك الرموز ان غابت اللغة المباشرة ، فهناك رموز الدين والأساطير وهناك رموز التأمل الفلسفى وهناك رموز الفشل والصدمة وخيبة الأمل . حاول ياسبرز اذن فى فلسفته بأجزائها الثلاثة الانتقال من العالم الخارجى للعالم الداخلى (**من الجزء الأول الى الجزء الثانى**) ثم الانتقال من العالم الداخلى الى العالم العلوى (**من الجزء الثانى الى الجزء الثالث**) اى انه لم يخرج عن اى فلسفة دينية قديمة أو حديثة أو معاصرة من العالم الى الذات ومن الذات الى الله ، وهذه المراحل الثلاثة هى فى الحقيقة **مراحل للعلو** وهو موضوع الميتافيزيقا التى هى



ج . ماريتان

فى الحقيقة دين مقنع وهذا هو معنى ((فلسفة الوجود)) (وهو عنوان المحاضرات الثلاثة التى نشرها سنة ١٩٣٧).

استاذ الجامعة

ياسبرز هو ايضا استاذ الجامعة كتب عن الجامعة ومحنتها فى مناسبات عديدة . فكتب سنة ١٩٢٣ ((**فكرة الجامعة**)) واعاد كتابتها من جديد سنة ١٩٤٦ ثم كتب عن ((**تجديد الجامعة**)) او كما نقول فى ايامنا هذه ((**تطوير الجامعة**)) كما كتب عن ((**الشعب والجامعة**)) وقد كتب ذلك كله لتوضيح رسالة الجامعة الأساسية وهى حرية الفكر واستقلالها عن السلطة ممثلا فى حرية الجامعة واستقلالها عن الدولة **فالجامعة تتكون اساسا من الطالب والأستاذ كطرفين وحرية الفكر هى العلاقة بين هذين الطرفين وذلك بالاضافة الى التقاء الأجيال الماضية بالأجيـال الحاضرة ، ولذلك فالجامعة هى تراثها وتقاليـدها وفكرها** . وكثيرا ما يتحول الطلبة الى اعداد تتكرر تنقصهم الجدية والشعور بالاهمية والمسئولية على التراث العلمى وكثيرا ما تقضى على حرياتهم الفكرية والسياسية من داخل الجامعة أو من خارجها او من الداخل والخارج على السواء أى عندما يتحول الأساتذة الى ملقنين ويقضون على روح الابتكار والخلق ويدعون للمحافظة والمتوليـد ويكونون أبواقا للسلطة ((ويصغر الأستاذ أغنيـة من يعطونه الخبز)) (سيرة ذاتية فلسفية ص ١٠٢) . يحذر ياسبرز اذن من تحول الجامعة الى مدرسة والدراسات العليا الى المرحلة الابتدائية كما حذر من أن تكون غايتها قضاء الطالب منها وطره بقضاء الامتحان بعد حشو ذاكرته بالمعلومات .

وقد دافع ياسبرز عن حرية الجامعة بالفعل وكانت له مواقف مشهورة فى ذلك أوضحها موقفه من زميله جومبل الذى هاجم اعادة تكوين الجيش الألمانى ودعا الى السلام ثم محاولة زملائه الاحاطة به من الجامعة ! أصر ياسبرز على حرية الفكر فى الجامعة والا فهذا يطاح به لدعوته للسلام والآخر لاتهامه بالالحاد والثالث لاتهامه بالشيوعية والرابع لدعوته للديموقراطية ، وليس لأحد داخل الجامعة أو خارجها محاكمة استاذ على أفكاره وقد كان قانون الجامعات الالمانية فى القرن التاسع عشر ينص على الا يحاكم استاذ الجامعة الا أمام القضاء وطبقا لقانون العقوبات وحرية الفكر ليست جريمة بل هى أسـاس قيـام الجامعات . يلتجىء ياسبرز الى السلطات للدفاع عن زميله لأن فى ذلك قضاء على حرمة الجامعة واستقلالها بل طالب أن تحكم الجامعة نفسها بنفسها .

وفى نفس الوقت يرى ياسبرز **أن الجامعة احدى مقاييس الحقيقة المطلقة ولذلك فهى تتعدى حـدود الأوطان لأن لها رسالة خالدة تتعدى بها الحدود الأقليمية المصطنعة ولكنه كان يعنى بها جامعة غربية حارسة للتراث والتقاليد الغربية لأن الغرب هو ممثل الانسانية وقد وضع هذا فى كتاباته السياسية خاصـة** . لذلك رفض التوقيع على استنكار معاهدة خرساى (تأكيد هزيمة المانيا فى الحرب العالمية الأولى وفقدانها كثيرا من اراضيها فى أوربا) بعد أن انتخب عضوا فى مجلس الجامعة . لأن الجامعة لديه لها مهمة تتعدى حدود الأوطان وليست جامعة المانيـة

فهى كالكنيسة لا تعتنى الا بالأمور الخالدة أو لأن معاهدة خرساى ليست من اختصاص الجامعة او لأن الجامعة ليس لها من السلطة ما تستطيع به أن تقوم بهذه المهمة ! فاذا كان ياسبرز قد دعا الى استقلال الجامعة بالنسبة للسلطات فانه دعا أيضا الى عدم تدخل الجامعة فى شئون السياسة وفى ذلك قضاء على رسالة الجامعة فى الحرص على الاستقلال الوطنى **فالجامعة لها رسالتها العلمية والوطنية كما هو الحال فى النظم الاشتراكية** . وعندما صاح ياسبرز ذات مرة « **لقد ماتت حرية الجامعة ولم يعد أحد يدرى ما هى . سأترك النضال وأتفرغ كلية للفلسفة** » صاحت فيه زوجته قائلة « **هل أصيب جناحاك بالشلل ؟** » .

المنطقى الفيلسوف

بعد أن نشر ياسبرز سنة ١٩٣١/٣٢ «**الفلسفة**» بأجزائها الثلاثة انتقل بعد ذلك الى مرحلة « **المنطق الفلسفى** » ولم ينشر منه الا الجزء الأول « **عن الحقيقة** » **سنة** ١٩٤٧ .

فاذا كان موضوع ثلاثية الفلسفة هو العلو فان موضوع المنطق الفلسفى هو **الاتصال** ويعني به وسائل التعبير التى يستعملها الفيلسوف عن الحقيقة بطريق غير مباشر وذلك على عكس العالم الذى يستطيع ان يعبر عن حقائقه بوضوح وبطريق مباشر . وقد خرج المنطق الفلسفى من محاضرات ياسبرز فى الجامعة عن المذاهب الفلسفية أو الفلسفة كمذهب وفيها يدرس مقولات الفلسفة ومناهجها . بدأ ياسبرز من التعارض المعروف فى العلوم الانسانية بين **التفسير** Explication **والفهم** Comprehension ، فالتفسير يحاول ارجاع الظاهرة الى أصولها الأولى ونشأتها وحواملها المادية على ما يقول هوسرل ، والفهم يحاول أن يدرك الظاهرة كفكر بصرف النظر عن هذه الحوامل أو كما يقول هوسرل ادراكها كماهيات مستقلة . ثم خرج ياسبرز بمفهوم جديد وهو مفهوم **الشامل** L'englobant (وقد تحدث عنه لأول مرة فى محاضرات ألقاها سنة ١٩٣٥ فى جامعة جرونتج بهولندا) **ويقصد به أن الحقيقةليست من جانب الذات وحدها كما ظن المثاليون التقليديون كما أنها ليست من جانب الموضوع وحده كما ظن الواقعيون بل هى وحدة الذات والموضوع فى الشامل وهو ما حاوله هوسرل من قبل فى حديثه عن القصد المتبادل** الذى تتحقق فيه وحدة **الذات** Cogito **والموضوع** Cogitatum ، **فالذات العارفة** noèsc **وموضوع المعرفة** noém كلاهما وجهان لشىء واحد وهو الشعور . وابتداء من هذه الفكرة الأساسية أقام ياسبرز منطقه الفلسفى على المبادىء الخمس الآتية :

١ ـ لا توجد حقيقة كلية ضخمة بل مجموعة من الحقائق تظهر فى صور عدة على فترات التاريخ بحيث يتعارف البشر من خلال هذا التكثر ، ومهمة المنطق الفلسفى تحقيق وسائل هذا الاتصال وهى نفس المحاولة التى قام بها كاسيرر فى **فلسفة الصور الرمزية ولا يمنع هذا التكثر أن يؤدى الى** وحدة فى النهاية بفعل المفارقة .

٢ ـ يتطلب الاتصال أن يكون العقل واعيا بذاته أى أن يكون عالما بمقولاته ومناهجه منذ بدأ فى التفكير حتى الوصول الى النتائج ، وهذا ما يجعل الفيلسوف سيد أفكاره .

٣ ـ ليس التفكير هو الانكباب على الموضوعات او الانغلاق على الذات بل تعدى هذا الفصم بين الذات والموضوع ، وبالتالى الغاء تصور المكان المحدود ووضع المكان الشامل الذى يحتوى على الوقائع والجواهر والماهيات والأفكار والمقولات .. الخ .

٤ ـ يتحقق الفكر الموضوعى بقدر ما يحقق ذاته بذاته وبنشاطه الخاص ويمكن ادراك ضرورته بالعمليات العقلية نفسها . مهمة المنطق الفلسفى اذن هى توضيح اتساق الفكر مع نفسه ابتداء من المبادىء العقلية المعروفة (عدم التناقض، الثالث المرفوع ، العلة الكافية ، تحصيل الحاصل أو الدور) أما المشاكل التى تستعصى على الحل العقلى عندما يحاول الفكر الاعتلاء نحو المطلق والاتصال باللانهائى تكون مهمة المنطق الفلسفى حينئذ بيان عدم كفاية العقل بخرقه قوانين الفكر ووقوعه فى التناقض والدور وبالتالى اكتشاف عالم آخر ! وهنا تصعب مشكلة الاتصال ولا يحاول المنطق الفلسفى فرض أى معرفة لحلها .

٥ ـ تنكسر العقلانية أخيرا وتنكشف نحو عالم مطلق ويتم هذا التشقق بالعقل نفسه الذى يتعدى حدود الذهن دون أن يفتقده وبالتالى يظهر عالم العقل المخالف لعالم الذهن أى العقل المنطقى كما قال كانط من قبل ، وينعم الفكر حينئذ بالصفاء الميتافيزيقى . وواضح أن المنطق الفلسفى يرمز فى النهاية الى جعل الفلسفة مقدمة للايمان كما قال **كانط** من قبل « **كان لزاما على هدم المعرفة لافساح المجال للايمان** » **وبالتالى لا تختلف الفلسفة** بأجزائها الثلاثة التى تهدف الى الوصول الى المفارقة عن المنطق الفلسفى فى جزئه الأول الذى يهدف أيضا الى نفس الشىء .

لم يصدر ياسبرز الا الجزء الأول عن الحقيقة وربطها بالواحد . وقد أراد تخصيص الجزء الثانى للمقولات التى تفكر من خلالها ، والثالث للمناهج التى تتم من خلالها العمليات العقلية والرابع عن نظريات العلم ولكن لم تخرج هذه الأجزاء الثلاثة على حد علمنا وربما ينشر ما تم منها عن قريب بعد وفاة الفيلسوف .

اللاهوتى المؤمن

لم يكن ياسبرز فى حياته الشخصية متحمسا للطقوس الدينية . ومنذ صباه كان قليل الاتصال بالكنيسة وقد أثرت فيه التربية الدينية فى المدرسة خاصة الروايات والأساطير عن الجنة والنار والمسيح . وفى طقس تثبيت العماد أراد ترك


ا . كاسيرر

الكنيسة احتراما للحقيقة ولكن والده نصحه بالبقاء حرصا على المسؤولية الجماعية قائلا « **اوافق معك على أن جانبا كبيرا من الكذب موجود فى الكنيسة** (سيرة ذاتية فلسفية ص ١٧١) كما نصحه بالا يتركها الا وهو فى سن الشيخوخة وهو ما فعله والده بالفعل لأن الكنيسة تعطى لنفسها حق الادانة (ادانت الكنيسة وقتئذ انتحار شاب ورفضت دفنه) . ولكن ياسبرز لم يتركها فى الكبر بل ظل محترما لها ولكل المؤسسات الدينية .

ولم يهتم ياسبرز باللاهوت حتى الحرب العالمية الأولى لأنه لم يكن ميدانا فلسفيا علميا ولكنه رأى فيه مظاهرا للسلوك العملى وهو الايمان الأخلاقى المعروف عند البروتستانت . ولكن فى الحقيقة كانت محاضرات ياسبرز فى الميتافيزيقا (الانفتاح نحو المطلق) لاهوتا مقنعا ترضى اللاهوتيين حتى أن احدهم شد على يده بعد احدى المحاضرات وأعلن اتفاقه معه لأن لا فرق بين ميتافيزيقا ياسبرز ولاهوت الراهب . ومنذ ذلك الحين اعتبر ياسبرز الكنيسة واللاهوت موضوعات فلسفية **(مع عدم اعتراف الكنيسة باستقلال الفلسفة)** بل وآثر أن يضم الدين داخل الفلسفة، فالفلسفة فى رأيه سابقة على الدين وتالية له . لم يهاجم الكنيسة واللاهوت كما فعل المفكرون الأحرار ، وأراد الانتساب الى جماعة تعتمد على التراث والتاريخ الغربى وقد رأى ذلك قائما فى الكنيسة . وبدأ فى العناية باللاهوت حتى أنه تعرض سنة ١٩١٦ فى محاضراته فى علم النفس الدينى الى موضوع اللاهوت وأخذ لاهوت **مارتنسن** (عدو كيركجارد) نقطة تطبيق له لتفسير اللاهوت على أساس نفسى . ورأى ان الايمان فعل من أفعال التقليد على حد قول كيركجارد اجابة على من سأله لم يعتقد « لأن أبى قال لى ذلك » .

وفى أحد المؤتمرات الدولية فى جنيف وجد نفسه محصورا بين ايمان الكاثوليك وايمان البروتستانت وايما الشيوعيين ولكل منهم واقعه الاجتماعى ، **ولما رأى أخيرا أن فلسفته ان هى الا مقدمة للايمان بدأ يفكر فى الايمان الفلسفى وهو الأليق بالجامعة . ولما كانت الفلسفة لا تقوم على ايمان** بكنيسة ، كما أنها ليست تصورا علميا للعالم بل تفكير من طراز أفلاطون وكانط دون واقع اجتماعى لأن الفلسفة كما يتصورها ياسبرز لا تخطط للعالم ، أصبح الايمان الفلسفى احدى مقولات الفلسفة داخلا فى مشكلة الاتصال . ومادام الانسان محتاجا الى الايمان فى فكره أصبح ربط الدين بالفلسفة احد الأسس الجامعية ويحق لكلية اللاهوت التوسع فى نشاطها حتى تعطى العلم قوة وحياة ! ويصبح العلم حينئذ ميدان تطبيق للفلسفة المؤمنة وللايمان الفلسفى . **صحيح أن الايمان الفلسفى ليس له أية صياغة لاهوتية عقائدية بل ايمان كل فرد بنفسه لا يحتاج فيه الى قسيس أو الى كتاب او الى تعليم بل يحتاج الى التراث الفلسفى الغربى ولكنه فى الحقيقة هو الايمان التقليدى المصاغ باحدى صيغ العصر الوسيط المتاخر عند توما الأكوينى.**وقد عبر ياسبرز عن أفكاره هذه سنة ١٩٤٧ فى كتابه « **الايمان الفلسفى** » La Foi philasophique يضع فيه مقولة اللامعقول ويجعلها من وظائف الايمان كما تفعل الكنيسة ويجعل مبادىء الايمان ثلاثة : **وجود الله ومطلب المطلق وزوال العالم** ، وهى مبادىء الايمان الاهوتى المعروف **وجود الله وخلود النفس وخلق العالم** بل يقبل ياسبرز الايمان الكنسى نفسه بكل محتواه من تجسد وخلاص وفداء ويعتبر فلسفته خارجة عن التراث الكنسى! وفى هذا الوقت ايضا أصدر كتابه « **المدخل الى الفلسفة** » In troduction à la phiiosophie (مكون من اثنى عشر حديثا القاه ياسبرز فى اذاعة بازل) يؤكد فيه الايمان بالله بلا براهين والمطلب نحو المطلق ويبنى فيه الايمان على خمس : **وجود الله ، ومطلب المطلق ، وفناء الانسان ونقصه ، والالتزام بطاعة الاوامر ، وفناء العالم** . ولا عجب أن يصبح ياسبرز عميدا للايمان فى التراث الغربى المعاصر يحتمى به اللاهوتيون ويجعلونه درعا ضد كل حركات التجديد الدينى وكل الاتجاهات العلمية فى دراسات الكتب المقدسة (بولتمان مثلا) كما يحتمى أنصار الأنظمة الغربية ويتخذونه درعا لمهاجمة الأنظمة الاشتراكية .

مؤرخ الفلسفة :

حاول كثير من الفلاسفة التأريخ للفلسفة ، حاول ذلك **أرسطو** قديما **وهيجل** حديثا **ورسل وبرييه** فى العصر الحاضر . وقد ساعد ياسبرز على ذلك تدريسه بالجامعة ومحاضراته عن الفلسفة الحديثة من كانط حتى اليوم خاصة كيركجارد ونيتشه أو فى العصور الوسطى عند أوغسطين وتوما الأكوينى ومارتن لوثر وكذلك فى الفلسفة اليونانية خاصة عند افلاطون بل تعدى ياسبرز حدود الفلسفة الغربية ودرس الفلسفة الهندية والصينية **(ولم يدرس الفلسفة الاسلامية ولم يشر الى الحضارة الاسلامية فى العصر الوسيط)** وقد نشر من من دراساته هذه نيتشه سنة ١٩٣٦ ، « **وديكارت**

سنة ١٩٣٨ ونيتشة والمسيحية سنة ١٩٤٦ وقد أراد ياسبرز بكتابه التاريخ الشامل للفلسفة تحقيق الاتصال أو العيش فى حوار ، **فمهمة الفيلسوف هو ايجاد هذا الاتصال فى فترات التاريخ التى يحدث فيها الفصم والانقطاع ، ويستطيع الفيلسوف المؤرخ أن يقوم بذلك لأنه هو الذى يعطى التاريخ وحدته والا تحول الى التاريخ المعروف فى القواميس ودوائر المعارف لجمع المعلومات بواسطة عدد غفير من الباحثين** . ويسمى ياسبرز مهمته هذه تمثيل التراث أو اعادة بناء التراث القديم على أساس من حدس الفيلسوف الجديد . ولا يعتنى تاريخ الفلسفة الا بما هو عظيم وفريد بين الفلاسفة ويتم ادراك ذلك من خلال دراسة النصوص نفسها وذلك بالقاء نظرة شاملة على التاريخ دون استبعاد العوالم اللامرئية ويتم ذلك كله بالوعى بمشاكل العصر . وتكون مهمة تاريخ الفلسفة هى اعطاء نظرة تاريخية موضوعية على المذاهب الفلسفية ومعرفة تولد بعضها عن البعض الآخر والاستفادة منها فى الحياة العملية وفى المعركة ((**الروحية**)). تاريخ الفلسفة كما يعنيه ياسبرز تاريخ للعظمة فالعظمة هى جوهر التاريخ تعكس جوهره وتعرف بكشفها للوجود الانسانى تاريخ الفلسفة اذن هو تفكير على العظمة ولا تعنى العظمة تأليه الرجال بل الاتصال بالأفراد ولكن بالأفراد والعظام . **وتبدو العظمة فى الفلسفة أكثر مما تبدو فى النفس أو فى العلم لأن الفلاسفة هم الشعراء والفنانون** . ويمكن التعرف على العظمة **بمقاييس خارجية** : حفظ الأعمال وآثارها فى الانسانية **وبمقاييس داخلية** : تعديها حدود الزمان وأصالتها واستقلالها **وبمقاييس موضوعية** : طابعها المنطقى ومساعدتها لنا فى معرفة الموقف الانسانى وتشريعها للواقع ..

ولكن كيف يتم اختيار الفلاسفة العظام ووضعهم فى مجموعات ؟ لقد حاول التاريخ نفسه أن يقوم بذلك من قبل فهناك محاولات العصور القديمة (**ديوجين اللايرتى**) ومحاولات العصور الوسطى (**دانتى**) ومحاولات العصور الحديثة مع اختلاف وجهات النظر . ويمكن الالتجاء الى الأفراد أو الى الفترات الحضارية أو الى أساتذة الجامعات لحسن الاختيار على أن الفلاسفة كلهم يعيشون فى مملكة خالدة من السهل التعرف عليهم . وقد قسم ياسبرز الفلاسفة العظام الى مجموعات ثلاث :

المجموعة الأولى : الفلاسفة الذين تحدثوا وعاشوا على مستوى الانسان وهم سقراط ، بودا ، كونفوشيوس ، المسيح .

المجموعة الثانية : الفلاسفة الذين أسسوا الفلسفة والذين يتولد عنهم الفلاسفة وهم أربع فرق ...

(أ) المفكرون الكبار الثلاثة : أفلاطون ، أوغسطين ، كانط .

(ب) الفكر الأصم منذ البداية عند أنكسيما ندريس وهرقليطس وبارمنيدس وسبينوزا وارهاصات الميتافيزيقا فى تصورات كونية عند كسينوفان ، أمبادقليس ، ديموقريطس ، بوزيدونيوس وجيردانو برونو ، أو فى رؤى صوفية عند أوريجين ويعقوب بوهيم وشلنج أو فى مذاهب عند هوبز ولنتز ونيتشه .

(ج) المجددون والموقظون الذين ينقون مثل أبيلار ديكارت ، هيوم أو الذين يوقظون فحسب مثل بسكال لسنج ، كيركجارد ، نيتشه ..

(د) أصحاب المذاهب المنظمة مثل أرسطو ، توما الاكوينى ، هيجل ، سنكارا ، تشوسى ..

المجموعة الثالثة : وتنقسم الى ثمان طرق : الفلاسفة الذين يلمسون الشعر مثل دانتى ، شكسبير ، جوته ، فلاسفة البحث العلمى الرياضى أو البيولوجى مثل كبلر ، جاليليو ، داروين ، فون بار ، اينشتين ، أو المؤرخون مثل رانكه ، بوركهارت ، ماكس فيبر .

٣ ــ فلاسفة السياسة : ميكيافيللى ، توماس مور ، لوك ، منتسكيو ، بيرك : توكفيل . أو النقد السياسى مثل روسو ، ماركس ..

٤ ــ فلاسفة الحضارة والنقد الأدبى : سيسرون ، اراسم ، فولتير (فى الانسانيات) . شافتسبرى ، فيكو ، هامان (فى الحضارة) . هردر ، شيلر ، هومبولت (الانسانيات بالفن الألمانى) . بيكون ، بيل ، شوبنهور ، هاينى (النقد) .

٥ ــ فلاسفة الحكمة والحياة : ابيكتيتوس ، بويس (العزلة والعلو) سنيكا ، تشوانج تس (حكمة) ابيقور ، لوكريس (الطمأنينة دون علو) . مونتنى (استقلال وشك).

٦ ــ فلاسفة العمل : اخناتون ، أسوكا ، مارك أوريل فروريك الأكبر (رجال الدولة) فرنسوا الأسيسى (رهبان)، هيبوقراط ، باراسيلز (حرفيون) .

٧ ــ فلاسفة اللاهوت : متى ، منزيوس ، بولس ، ترتيليان ، مالبرنش ، بركلى ...

٨ ــ أساتذة الفلسفة ، ابرقلوس ، سكوت اريجين ، فولت اردمان .

وقد اقام ياسبرز هذا التصنيف على أساس حدسى دون استنباط عقلى ، وقد راعى اختيار الكبار واسقاط الصغار ولم يدرس ياسبرز الفلاسفة كلا على حدة بل قارن بينهم . وقد أخذ على تاريخ الفلسفة عند ياسبرز أنه يبتعد عن التاريخ الموضوعى والحرفة الموضوعية وفصله عن روح العصور التى نشأت فيها الفلسفات وعدم مراعاة الفروق بين الفلسفات الغربية والشرقية (الهند والصين) واسقاط عامة الناس من حسابه وعدم مراعاة العدالة فى الاختيار

والتحيز للعظمة على حساب التاريخ . ويدافع ياسبرز عن ذلك بأن مقياسه كان أعمال الفلاسفة وشخصياتهم واعطاء فكرهم اكبر قدر ممكن من الاتساع دون الاقتصار على تفسيره تفسيرا نفسيا أو اجتماعيا مع اعطاء أهمية قصوى للاستثناء التاريخى (مثل كيركجارد ونيتشة) ..

ولسوء الحظ لم ينشر ياسبرز الا المجموعة الأولى وجزءا صغيرا من المجموعة الثانية سنة ٩٥٦ بعنوان « الفلاسفة الكبار Les Grands Philosophes » ولعل فيما ترك لنا من مخطوطات ارهاصات للأجزاء الباقية .

وحدة المفكر :

بالرغم من هذه الجوانب المتعددة عند فيلسوف الوجود والمراحل التى مر بها فان هناك عناصر دائمة فى فلسفته وفى حياته خاصة وأنه نعم بحياة هادئة لا اثر فيها للهزات الانفعالية العنيفة (مثل كيركجارد ونيتشة) وبفضل زوجته التى وفرت له الهدوء المطلوب مع أنه عاش فترة الحكم النازى التى كانت كفيلة باحداث هذه الهزات وأهم هذه العناصر هى :

١ ـ يشعر الانسان بنفسه فى المواقف الحدية (وهو ما سماه الوجوديون بعد ذلك « **الموقف** ») وحياة الانسان هى محاولات للنجاح والفشل (وهو ما سماه الوجوديون بعد ذلك « **المشروع** ») وقد شعر ياسبرز بهذا الموقف عندما جعل من الاتصال مشكلته الأساسية لأنها كانت تعبيرا عن رغبته فى الاتصال بالفلاسفة الكبار (وهو الطبيب) أو فى الاتصال بالآخرين (وهو المريض الضعيف المتأمل الانعزالى المتدين الخلقى المتطهر) .

٢ ـ الحوار المستمر بين كبار الأموات وقد اختفى أثر كانط وكيركجارد فى آن واحد ليقيم فلسفة العقل والوجود أى انه عاد الى مشكلة هيجل التقليدية فى تحويل العقل الى وجود أو الوجود الى عقل بعد أن أعطاها ياسبرز بعدها الانسانى الملموس .

٣ ـ اقتفاء أثر نوادر الفلاسفة وهم الذين أعطوا فلسفة انسانية يفهمها العامة قبل الخاصة أى فلسفة تجمع بين الحب والعقل ، بين المسيح وكانط اى أن ياسبرز لم يمزج عن مشكلة الايمان التقليدى فى العصر الوسيط وفى العصور الحديثة ..

٤ ـ البحث عن فكر شامل يسمح بالاتصال وليس المعرفة المطلقة الصادقة فى كل زمان ومكان وفى نفس الوقت الشعور بتشققات الواقع فى الشر والتناقض وهو الدافع لنشأة كثير من الفلسفات الوجودية المعاصرة خاصة عند سارتر وشعوره بوجود الشر الجذرى ضد تفاؤل برنشينج ، ولكى ايمان ياسبرز جعل اقرب الى التفاؤل منه الى التشاؤم وجعله اقرب الى ليبنتز منه الى سارتر . ولكنه أراد اكتشاف طريق للانسان فى العالم وهو ما سماه الوجوديون بعد ذلك « **الوجود فى العالم** » .

٥ ـ وضع المعرفة فى التاريخ والشعور بأحداث العصر والتمييز فى مراحل التاريخ بين الأصل والكمال التقليدى والأزمة والفترة الانتقالية والفترة المحافظة فكثيرا ما يكون التاريخ عودا على بدء : هيدجر يعود الى ما قبل سقراط وكانط يعود الى اخلاق أرسطو ، وسبينوزا يعود الى لاوتسى . الجديد فى العصر الحاضر هو العلم والتكنولوجيا ولكن ياسبرز أراد للفلسفة احتواء هذا الجديد ومن ثم أصبح كغيره من المثاليين الذين يودون ارجاع العلم الى حظيرة الفلسفة ..

٦ ـ الحرص على النظرة الشاملة للكون ورفض تقسيم الذهن الانسانى الى طوابق متخصصة ومن ثم كانت الفلسفة هى الحارسة لهذا الشمول وقد ظهرت هذه الدعوة عند برجسون فى نقده لروح التخصص العلمى فى العصر الحاضر وان كانت هذه الدعوة صادقة فى المجتمعات المتطورة فانها لا تصدق على المجتمعات النامية التى تعانى من روح الشمول وتحتاج الى روح التخصص .

٧ ـ رفض المذاهب المغلقة لأن الفكر لا يتقدم الا بانفتاحه على تجارب جيدة ويتم ذلك بالرجوع الى امكانيات العقل نفسه كما فعل كانط من قبل فى الفلسفة النقدية وهو مايود ياسبرز الانتهاء اليه أيضا . وكانت « **الفلسفة** » بأجزائها الثلاثة مذهبا مفتوحا يعطى امكانيات مطلقة للاتصال وقد أدى الانفتاح عند ياسبرز الى العلو وجعل الفلسفة هى الانفتاح نحو المطلق الدينى .

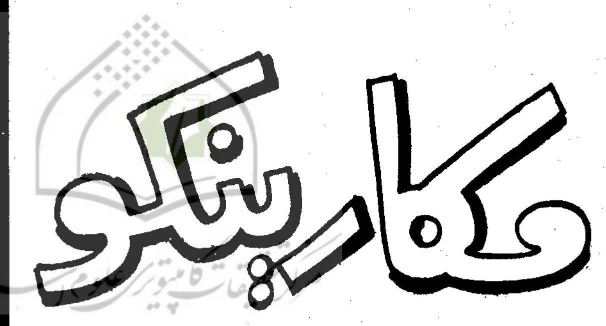
٨ ـ تحاشى الوقوع فى أسلوب العرض المحل وتبنى أسلوب يتميز بالوضوح المنطقى والوجودى معا وهو الذى يستطيع أن يعبر عن الشامل ويحقق الاتصال وبالتالى يمكن قراءة تاريخ الفلسفة من فيلسوف .

٩ ـ تحاشى اعطاء نظريات جاهزة أو حقائق مسبقة بل اثارة ذهن القراء وفى نفس الوقت عدم التخلى عن الموضوعية حتى يتعلم القارىء الفكر والحياة معا ، فالحقيقة لم توضع الى الأبد وليس لها قوانين مسطورة منذ الأزل بل هى استكشاف الذات لعالمها وهو ما سماه فى الجزء الأول من « **الفلسفة** » « **الاستكشاف الفلسفى للعالم** » ، ولكن ظهرت هذه الحقيقة بعد ذلك من خلال الايمان الفلسفى فما رفضه ياسبرز كحكم قبلى انتهى اليه بالايمان الفلسفى وهو لا يبعد كثيرا عن الايمان الدينى التقليدى ..

هذا هو كارل ياسبرز كما تحدث عن نفسه فى موضوعية تامة نعاه لنا العالم الفلسفى منذ شهرين فخسرنا بوفاته فيلسوفا كبيرا .

حسن حنفى





من فلاسفة التربية الماركسية

سعيد إسماعيل علي

> إن البلاشفة لم يكادوا يوطدون كلمتهم حتى استخدموا قوة التربية كاملة ، لا للاحتفاظ بالحالة القائمة وقتئذ ، بل لتغيير مجرى التاريخ ، وشخصية الإنسان .



ك . ماركس

المستقرىء لحركة الفكر التربوى فى مصر منذ بداية القرن التاسع عشر ، سيلمس تلك الحقيقة التى لم يسلم من شهودها مجتمع من المجتمعات فى أطوار تقدمه الأولى ، وهى اعتماد فروع الثقافة المتخلفة فيه على النقل والترجمة عن مثيلاتها من مجتمعات أخرى قطعت شوطا كبيرا فى مضمار التقدم والرقى .

ومن هنا كان اعتماد المؤلفات التربوية فى مصر على الثقافة الغربية فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

وكما كان الفكر التربوى كغيره من صور الفكر الأخرى يرتبط بالاطار الحضارى الذى يعيش فيه ، **فقد ارتبطت الينابيع التى كان الفكر التربوى يستقى منها ما يتزود به بما كان لبلدانها من قوى سياسية ومركز حضارى .** ولما كانت كل من انجلترا وفرنسا والمانيا هى أهم القوى السياسية والحضارية فى ذلك الوقت فقد اعتمد الفكر التربوى على ثقافتها فى النقل عنها والاستعارة منها ونلمس فى شيوع الثقافة الفرنسية فيما كتبه الشيخ **رفاعة الطهطاوى** فى **((المرشد الأمين للبنات والبنين))** . ونلمس ذلك أيضا فى شيوع الثقافة الألمانية فيما كتبه الشيخ **حسن توفيق** ، وهو أحد مربينا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، اذ يعترف بنفسه فى مقدمة كتابه ((**البيداجوجيا**)) بأنه بعد أن جال فى البلاد الألمانية وخاصة فى برلين ولمس ما كانت عليه التربية فيها من تقدم وضع هذا الكتاب حيث ((**استخدمت فى ترجمة مواضيعه أشهر كتبها (أى التربية) المعتمد عليها فى مدارسهم وعولت منها فى ترتيبه على كتاب لأحد** علمائها الأفاضل **شومان الألمانى لشموله وحسن ترتيبه ..**)) . وكذلك بالنسبة لكتاب ((**التربية الأخلاقية**)) الذى قام بتأليفه ((**أبادير حكيم**)) ، فقد أشار فى مقدمة كتابه الى أنه زار بعض البلدان الأوربية واستفاد بما فيها من فكر تربوى مما انعكس على آرائه فى الكتاب ، وهذا ما نلمسه بوضوح بالنسبة لشيوع كثير من الأفكار والاتجاهات والنظريات التى نادى بها **هربارت وبستالوتزى وسبنسر وروسو .**

فلما برزت الولايات المتحدة على مسرح السياسة العالمية كقوة ضخمة بعد الحرب العالمية الأولى انعكس ذلك أيضا على مصادر العقل والترجمة فى الفكر التربوى فى مصر ، وخاصة وقد واكب ذلك انشاء معهد التربية سنة ١٩٢٩ ، اذ وجه أغلب مغباته الى الولايات المتحدة واستمر فى ذلك الى أوائل الستينات حتى رأينا الجمهرة الكبرى من أساتذة التربية والمسئولين عن أجهزة التعليم منذ ذلك الوقت حتى الآن يتشيعون الى حد كبير لأفكار **جون ديوى وتلاميذه مثل كاونتس وكلباتريك وداشبورن وتشايلدز** وغيرهم .

واذا كان النقل وكانت الترجمة من الأشياء المطلوبة والمحمودة فى مراحل التطور الأولى بصفة خاصة حيث أنهما يساعدان على أن تأخذ الثقافة الوليدة **من الجرعات ما يعينها على النمو والتطور، الا أنها قد تشكل بعد ذلك قيدا على حركة**

التطور نفسها اذا استمرت فترة أطول وتمت على غير أسس وبدون توجيه أو فلسفة واضحة تجعل قيم المجتمع هي المحك الرئيسي الذى على أساسه تختار الأفكار والاتجاهات والآراء المنقولة، وكذلك اذا لم تتكيف هذه الأفكار والاتجاهات والآراء بالطريقة التى لا تجعلها أجساما غريبة فى جسم الثقافة المنقولة اليها . **والخطر الآخر هو الاعتماد على منبع واحد كالولايات المتحدة لأن ذلك ، فضلا عما يؤدى اليه من غض البصر عما يكون فى المجتمعات الأخرى من تجارب وفلسفات قد تستفيد منها وتحتوى على أفكار لآراء قد تناسب أيديولوجيتنا** ، نقول فضلا عن ذلك فانه يؤدى الى تبعية فكرية خطيرة تهدد كل محاولة للاستقلال السياسى ، لأنه اذا كان من الممكن أن يتم الاستقلال السياسى فى غضون فترة قصيرة نسبيا ، فان الاستقلال الفكرى يحتاج الى وقت طويل لاتمامه .

وقد بدات البلاد الآن بالفعل تدرك خطورة هذا ، فرأينا بعض البعثات تتوجه الى الدول الاشتراكية ، وهى على قلتها ، الا أنها تبشر بوفود تيار جديد كان الفكر التربوى فى مصر مفتقرا اليه الى حد كبير خاصة بعد أن أخذت حركة التطور فى الاتجاه صوب الاشتراكية مما يحتم علينا مراجعة الاتجاهات السائدة فى الفكر التربوى لطرح ما لم يعد صالحا واستبقاء ما يصلح .

ومحاولة منا لتعريف القراء ببعض الاتجاهات التربوية فى البلدان الاشتراكية نعرض لمربى سوفيتى كبير هو « **أنطون مكارنكو** » .

مفهوم التربية الماركسية

ان التربية التى أخذ مكارنكو على عاتقه المناداة بها والدعوة اليها ، ان هى الا الاجراءات التنفيذية للفلسفة الماركسية ، فاذا كان للماركسية تصورات معينة خاصة بمفهوم الطبيعة الانسانية ومعنى التربية والتعليم وعلاقة الفرد بالمجتمع ومفهوم العلم ، وغير ذلك من تصورات ، فقد كان على المربين الماركسيين أن يستنبطوا لتلك التطورات الوسائل الكفيلة بتجسيدها فى دنيا الواقع .

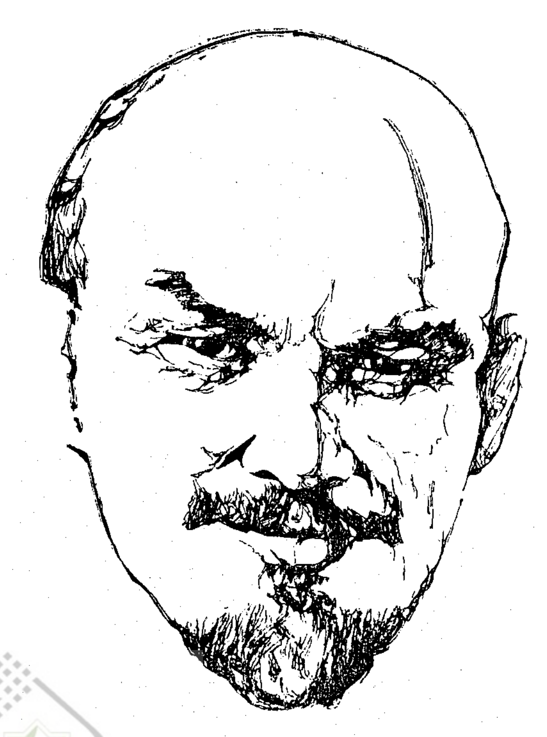
والتربية بمثابة المعمل الذى تختبر فيه صحة الأفكار ويمتحن فيها صدق الآراء ، **فأفلاطون** ــ مثلا ــ وان كان قد أدرك خطورة التربية واحتفى بها فحاول أن يقيم فى جمهوريته بناء تربويا يكفل تحقيق المجتمع المثالى الذى يقوم وفقا للمبادىء والآراء الأفلاطونية الا أن هذا التصور التربوى عندما حاول تطبيقه فشل فشلا ذريعا مثبتا بذلك جموح ما نادى به من أفكار فلسفية ، ومؤكدا أن النظريات الفلسفية لا تحمل مصباحا كمصباح علاء الدين السحرى ، فتجد ما تنشئه بالفكر فى القيم حاضرا بين يديها. فاذا كانت العلوم فى الفنون الآلية عبارة عن أساليب الأشياء ابتغاء استخدام قواها لأهداف معينة ، فكذلك الفلسفة فى فنون التربية تستطيع استنباط الوسائل لاستخدام قوى البشر وفاقا لما يوجبه التفكير الجدى فى الحياة ، **والتربية حينئذ ــ كما قلنا ــ هى المختبر الذى تتجسم فيه الأفكار الفلسفية وتمتحن** . ومن هنا كان اصرار فيلسوف مثل جون ديوى ، عندما طلب اليه أن يرأس قسم الفلسفة بجامعة شيكاغو على أنه لا يستطيع أن يقبل ذلك الا اذا ضم اليه قسم التربية كذلك حتى يمكن أن يجد لأفكاره واقعا يريه ما هو عليه من صواب أو خطأ .

واذا كان هناك العديد من العوامل التى يمكن الاشارة اليها مما ساعد على نجاح الثورة الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى وصمودها واستمرارها ، فاننا لا نكون قد جانبنا الصواب اذا قلنا أن من أهم هذه العوامل ، ايمان قادة هذه الثورة ايمانا وثيقا بضرورة أن يكون لكل فلسفة يراد لها أن تؤثر فى الحياة تربية تحيلها من معان فى أدمغة الفلاسفة الى قوة فى نفوس الناس ، وضرورة أن يكون لكل تربية فلسفة اجتماعية واقتصادية توجهها وتنير لها الطريق فى تضاعيف العقول والقلوب .

ومن الأدلة الطريفة على اهتمام السوفيت بالتربية والتعليم ، ما نشاهده فى الاحتفال بذكرى الثورة البلشفية ، اذ نرى اللجنة المركزية تعد لهذا الحادث الجلل ثبتا طويلا من الأقوال المأثورة تلفت بها الأنظار الى أهم الواجبات التى تواجه البلاد . وانا لنجد على الدوام عددا كبيرا من هذه الأقوال المأثورة خاصة بعمل المدارس ، وها هى ذى بعض الأقوال المقتبسة مما أذيع فى عام ١٩٥٥ :

« أيها المعلمون : ارفعوا مستوى تعليم الأطفال وتربيتهم ! واغرسوا فى التلاميذ روح الحب والاخلاص لبلادنا السوفيتية العزيزة ، وروح المودة بين الشعوب ، وأعدوا منهم مواطنين فى المجتمع الاشتراكى وبنائين نشيطين للشيوعية، مكتملى النماء ، مثقفين مجدين !

« أيها الفتيان والفتيات ، يا شباب الاتحاد السوفيتى الأمجاد ، اشتركوا بنشاط أعظم فى أعمال الانشاء الاقتصادية والثقافية وفى كل نواحى حياة البلاد الثقافية والسياسية . أتقنوا



ف . لينين

بعناد واصرار جميع ما أثمرته العلوم والفنـون التطبيقية فى تقدمها ، وأجيدوا معرفة أساليب الانتاج الصـناعى والزراعى وتذرعوا بالثبات والمثابرة والشجاعة والكفاح من أجل انتصـار قضية الشيوعية فى بلادنا .

« يا أطفال المدارس ! اتقنوا المعارف فى عناد واصرار وكونوا مجدين مؤدبين ، وابذلوا الجهد لتنجحوا فى دراساتكم » .

والحق أن منهج التعليم المنظم الذى وضعه الحزب الشيوعى قد حشد جميع قوى التعليم النظامى أكثر مما حشدته أية دولة أخرى فى التاريخ كله كى ينال بها أغراضه وينقـدم فى أهدافه المستقبلة البعيدة . ولم يكن ينافسـها فى ذلك الميدان خلال العصر الحديث الا ألمانيـا تحت حكم النازيين ، واليابان الامبراطورية تحت حكم الطبقة العسكرية . لكن الحكم النـازى والعسكرى اليابانى لم يطل عهدهما حتى تبلغ برامجهما التعليمية حدود الكمال . وأن من الأمور الواضحة بطبيعة الحال أن كل مجتمع بشرى انما يحافظ على بقائه خلال الأجيـال المتعاقبة بفضل ما يتبعه من أساليب منظمة وغير منظمة فى ميدان التربيـة والتعليم . فاذا ما قامت العقبات فى سبيله عند أية نقطة من النقط ،وعاقت تقدمه زمنا طويلا ، فقدت الجماعة تراثها . غير أننا حين نتحدث عن الاتحاد السوڤيتى انمـا نتحدث عن التربية فى صورها النظـامية وذلك ان البلاشفة لم يكادوا يوطـدوا حكمهم حتى **استخدموا قوة التربية كاملة لا للاحتفاظ بالحالة القـائمة وقتئذ ، بل لتغيير مجرى التـاريخ وشخصـية الانسان .**

ان تاريخ كل من الفلسفة والتربية يؤيد ذلك ويبرهن عليه ، فقد كان لكل عصر مربوه الذين لعبت نظرياتهم وأنشـطتهم دورا كبيرا فى التأثير على الفلسفة ،والتربيـة وطرق التعليم السائدة فى تلك الفترة ، فهكذا كان الأمر بالنسبة لما نادى به كل من **چون لوك** ، **وچان كونسكى** فى القرن السابع عشر من آراء تربوية ، **وچان چاك روسو** فى القرن الثامن عشر ، **وچوهان بستالوتزى** فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، **وچوهان هربارت** فى القرن التاسع عشر .

وقد لعب المربى السوڤيتى الكبير **مكارنكو** نفس الدور فى النصف الأول من القرن العشرين فساعد على تطوير التربية السوفيتية وتطبيق الفلسفة الماركسية فى ميدان التعليم . وقد جعله هذا من أعلام الفكر والتطبيق التربوى لا فى داخل الاتحاد السوڤيتى فحسب ، بل كذلك فى خارجه ، وأصبحنا نجد بصمات فكره ونظرياته واضحة جلية فى بلدان كثيرة وخاصة داخـل المعسكر الاشتراكى . وليس أدل على ذلك من أن كتابيه « **الطريق الى الحياة** » و « **كيف نتعلم لنعيش** » أصبح الاعتقاد بهما ملحوظا خارج الاتحاد السوڤيتى ، وانضما الى الينابيع الرئيسية التى يستمد الفـكر والتطبيق التربوى منهمـا أصوله ومبادئه .

وبعد كتابه ((**مشكلات تربية المدرسـة السوڤيتية**)) ــ فيما أعلم ــ الكتاب الوحيد الذى وصل من كتبه الينا هنا فى مصر وهو خلاصة الخبرات والتجارب التربوية الواسـعة التى مر بها مكارنكو مما أتاح له فرصة تضمينه كثيرا من الأفكار والنظريات ذات الشـأن الكبير لصدورها عن الواقع الخبرى . وقد أصـبح الآن ((**الانجيل**)) الذى يسير عليه المربون فى الاتحاد السوڤيتى . والكتاب ــ أصلا ــ يضم بين دفتيه سلسلة من المحاضرات كان مكارنكو قد ألقـاها فى أحـد المحـافل السوڤيتيـة

فى ينـاير سنة ١٩٣٨ . وبالنسـبة للتربية السوفيتية المنزلية فان هنـاك ((**محاضرات فى تنشئة الأطفال**)) Lectures on the Upbringing و ((**كتاب الى الآباء والأمهات**)) Book for Parents وهذان الكتيبان — على صغرهما — يعدان من الكتب الفريدة فى نوعهما فى هذا الباب فى الفكر التربوى فى الاتحاد السوفيتى .

اتجاهات ثورية فى التربية

ولد أنطون سيميونوفتش مكارنكو لعائلة من الطبقة العاملة فى الثـالث عشر من مارس سنة ١٨٨٨ بيلوبولى بخاركوف ، وكان والده رساما فى احدى ورش السكك الحديدية . وعلى الرغم مما كان يعيش فيه هذا الأب من ضنك وفاقة ، الا أنه استطاع أن ينفق على تعليم ابنه فى مدرسة المدينة ذات السنوات الست ، وكذلك لمدة عام لمتابعة مقرر فى التأهيل التربوى فى نفس المدرسة . وقد بدأ مكارنكو مهنـة التعليم فى عام ١٩٠٥ وهو عام الثورة الروسية الأولى فى كريكوفو ، وهى ضاحية لكرمنشوج (أوكرانيا) أما المواد التى كان يعلمها فقد كانت تقتصر فى بداية الأمر على اللغة الروسية والرسم . **وقد بدأت مواهبه التربوية فى الظهور منذ أن بدأ يقف على قدميه فى ميدان التربية والتعليم اذ كان يبذل جهودا ملموسة محاولا فيها أن يوثق الصلة بين الأسرة وبين المدرسة ليكسر بذلك حلقة الروتين المعروفة فى التعليم المدرسى التقليدى .**

كذلك ظهرت اتجاهاته الثورية بجلاء عندما ساعد عمال السكك الحديدية فى سنوات الثورة (١٩٠٥ — ١٩٠٧) على عقد اجتماعاتهم فى مبنى المدرسة ، وكذلك فى المساهمة الايجابية فى اعداد وتوجيه مؤتمر لمعلمى المدارس التابعة للسكك الحديدية ، وقراءة كثير مما كان ينشره البلاشفة — فى الموضوعات — والمسائل السياسية الهامة .

وفى سنة ١٩١١ عين مكارنكو فى المدرسـة الابتـدائية فى محطة دولسكايا على بعـد مائة كيلومتر من كريفواروج بأوكرانيا . وهنا تبدت موهبته فى التنظيم بصورة أكثر وضوحا ، اذ استطاع ان يشرك التلاميذ فى القيام بانشطة متعددة وخاصة بعد انتهاء فترة الدراسة ، فيأخذهم مثلا فى رحلات الى موسكو وسـان بطرسبرج وسيفا ستبول وغير ذلك من مدن . وكان حريصـا على أن يبث فيهم حب القراءة وحسن استـغلال أوقات الفراغ ويقدم لهم عروضا مسرحية مختلفة ويشجعهم على المشاركة فيها . أما بالنسبة لوقت فراغه هو وخاصة فى عطلة الصيف ، فلم يكن يمضيه عابثا لاهيا ، او على الأقل مستريحا من عناء العمل المتواصل طوال العام ، بل كان يدأب على المزيد من القراءة والمزيد من ممارسة هواياته فى الرسم ودراسـة الموسيقى **لايمانه العميق بأن المربى لا بد وأن يواكب تيـار الحياة المتجدد** « ان كل لحظة تمر بنا لا تكرر ما سبقها من لحظات وانما هى تحمل الجديد دائما ، ومن ثم فاننا عندما نربى لا بد وأن نضع هذه الحقيقة جيدا أمام أعيننا حتى يخرج الناشئون من بين أيدينا وهم أقدر على مواجهة الحياة ، ولن يتأتى ذلك الا بأن يجدد المربى نفسه بصفة مسـتمرة لأن فاقد الشىء لا يعطيه » !

وفى خريف سنة ١٩١٤ — وبعد خبرة تسع سنوات — التحق مكارنكو بمعهد بولتافا التربوى ، واتاح له هذا المعهد أن يمضى قدما فى طموحه واعداد نفسه لأداء الرسالة التربوية الخطيرة بمزيد من القراءة والبحث فى العلوم التربوية . **والحق أن الاعداد التربوى لم يكن يعنى لديه الاقتصار على العلوم التربوية فحسب، اذ كان يقرض الشعر ويكتب فى القصة القصيرة .** ولا غرو فى ذلك فالتربية — ربما دون أى علم آخر — من العلوم التى لا يمكن أن يقتصر المربى عليها فقط ، ولكنها تقوم على عدد آخر من العلوم والدراسات المختلفة ، حتى ليمكن القول أنه اذا كان من المستحب فى سـائر العـلوم والدراسات الأخرى أن يتوسع المشـتغل بها راسيا بالتعمق والاقتصار على تخصص دقيق ، فان الأمر ليس كذلك فى التربية اذ يكون من المستحب فيها أن يتم التوسع أفقيا ، **فكلما أحاط المربى علما بعدد كبير من الدراسـات والعلوم المختلفة وخاصة الانسانية ، أتاح له ذلك بصرا أنفذ وأفقا أرحب وقدرة أعظم على معالجة المشكلات التربوية المختلفة .**

وقد تخرج مكارنكو من معهد بولتافا بعد ثلاث سنوات ، أى فى سنة ١٩١٧ ، فعاد الى كريكوفو ليعلم فى نفس المدرسة التى كان قد بدأ فيها منذ اثنى عشر عاما .

وفى هذا العام قامت الثورة الاشتراكية ، وأخذ البلاشفة على أنفسهم اقامة دولة صناعية من الطراز الحديث فى روسيا القديمة المتأخرة من الناحية الثقافية . **وكان لينين يدرك كل الادراك هذه المشكلة المستعصية ، وقد أكد فى المؤتمر الثالث العام للحزب الشيوعى ضرورة ((الالمام بالمعارف التى نشأت أثنـاء التطور البشرى**

باجمعه لبنى الانسان » وقال **« ان الانسان لا يستطيع أن يكون شيوعيا الا اذا أغنى عقله بمعرفة كل هذه الثروة التى نماها الجنس البشرى »** .

ولا بد من وضع هذه المعارف بطبيعة الحال داخل اطار الماركسية ـ اللينينية ، ومن توجيه عناية خاصة الى ذلك الجزء من التراث البشرى الذى يشمل المعارف العملية والتطبيقية والعلوم والرياضيات ـ وهى ثمار الجهود التى بذلها الانسان لفهم قوى الطبيعة والسيطرة عليها ـ وقد وصف **ستالين** فى مؤتمر للعمال عقد فى شهر فبراير من عام ١٩٣١ ضخامة الواجب الذى تواجهه التربية السوفيتية فقال :

« وكان تاريخ روسيا يتكون فيما يتكون منه ، من الهزائم التى حاقت بها على الدوام من جراء تأخرها » . ثم أخذ يعدد هذه الهزائم فقال « لقد هزمها خانات المغول ، لقد هزمها بكوات الأتراك ، لقد هزمها سادة الأقطاع السويديون ، لقد هزمها النبلاء اللتوانيون ـ البولنديون ، وهزمها الرأسماليون الانجليز والفرنسيون ، وهزمها البارونات اليابانيون ، لقد هزمها هؤلاء كلهم بسبب تأخرها : بسبب تأخرها الحربى ، وبسبب تأخرها الثقافى وبسبب تأخرها السياسى ، وبسبب تأخرها الصناعى ، وبسبب تأخرها الزراعى » . وحذر ستالين بقوله « اننا متأخرون ٥٠ ـ ١٠٠ سنة عن البلدان الراقية ، واننا يجب أن نقطع هذا الشوط فى عشر سنين » و « انا سنفعل هذا والا قضى علينا » . وقد بدأ موقفه هذا بالعبارة الشهيرة التى قالها **لينين** « اما أن نلحق بالبلدان الرأسمالية الراقية ونتفوق عليها ، واما أن نهلك » ، وكان هذا من الواجبات العظمى التى عهد بها الى المعاهد التعليمية السوفيتية .

ومثلت هذه الظروف مناخا ملائما كان يحلم به مكارنكو ، اذ وضعه قسم التعليم العام على رأس مدرسة بها ما يقرب من الف تلميذ متيحا له بذلك أن يكون أول من يتبنى أفكار التربية الجديدة ويسهم بكل ما يملك من ايجابية وفاعلية فى استغلالها **لتحقيق آمال الثورة وبناء الانسان الجديد فى ذلك المجتمع الجديد** .

من أجل ذلك نجد أن مكارنكو قد اندمج فى الريف لاعادة تشكيل المدرسة القديمة واقامة المدرسة الجديدة السوفيتية للطبقة العاملة واستطاع بهذه الطريقة أن يضع كثيرا من المبادىء والأفكار موضع التطبيق الفعلى . وبالنظر الى الرأى القائل بضرورة العمل على تدريب التلاميذ على العمل الجماعى لما يتيحه ذلك لهم من وحدة فى الفكر والوجدان ، فقد بذل مكارنكو جهدا كبيرا لتنظيم عمل التلاميذ بتقسيمهم الى فرق مختلفة . ولم يقتصر على ذلك ، بل بدأ فى انشاء فصول مسائية لمحو الأمية بين العمال .

ولما عسر على مكارنكو أن يستمر فى أوجه نشاطه المتعددة الجوانب وخاصة بسبب ظروف الحرب العالمية ، فقد اضطر الى الانتقال الى بولتافا حيث شغل من سبتمبر سنة ١٩١٩ الى يونية سنة ١٩٢٠ فى بناء المدرسة السوفيتية الجديدة .

وفى المؤتمر العام الثالث للكومسمول الذى انعقد فى موسكو سنة ١٩٢٠ تكلم لينين عما يمكن أن تقوم به جماعات الشباب المختلفة . وقد اتخذ مكارنكو وزملاؤه فى العمل ، وكل المربين السوفيت من هذه الأقوال برنامجا للتربية الشيوعية **حيث ركز لينين أقواله على الروابط التى لا تنفصم بين التربية السوفيتية والنظرية الشيوعية ، وعلى الحاجة الى الاستفادة بأحسن الخبرات التى مرت بها البشرية لبناء المجتمع لغرس الأخلاق الشيوعية** .

تجربة تربوية جديدة

وفى خريف عام ١٩٢٠ عهد قسم التعليم العام الى مكارنكو تنظيم مستعمرة بالقرب من بولتافا للأطفال المشردين والأحداث الجانحين ، وفى خلال سنوات قليلة أصبحت هذه المستعمرة التى سميت باسم الأديب الروسى العظيم **« جوركى »** مؤسسة تربوية رائعة جذبت تجربتها اهتمام المعلمين والمربين لسنوات عديدة فتوافدوا لزيارتها ومشاهدة ما يجرى فيها من جلائل الأعمال فى ميدان التربية والتعليم .

وبهذه الوسيلة تمكن مكارنكو من أن يطور وينمى من طرقه ومناهجه التربوية . وقد جعلته هذه التجربة يعتقد اعتقادا جازما أنه بقدر اعتماد التربية على العمل المنتج الذى يفيد المجتمع بقدر ما يكون لها من قوة وفعالية .

وقد كان عمل القائمين فى المستعمرة فى بادىء الأمر محدودا بالعمل الزراعى والحرف اليدوية بيد أنه روعى فى تعليمهم التوازن الضرورى بين التربية الجسمية والسياسية والجمالية ، واصبح العمل الذى كان يجرى فى المستعمرة لتحقيق اهداف نفعية ـ أساس العمل التربوى بجميع جوانبه . كذلك كانت الجمهورية السوفيتية مضطرة الى الاقتصاد والتوفير فى



م . جوركى

كل شيء للاسراع بعملية التطوير والاصلاح واعادة بناء مجتمعها لما كان يحيط بها من أقسى الظروف وأعتاها ، ومن ثم فقد كان الجهد مضــنيا بالنسبة لمكارنــكو لقلة الاعتمـــادات المالية التى كانت مخصصة للمستعمرة . ولم يثنه ذلك عن تحقيق الكفاءة الكاملة للمستعمرة ما دام يهتدى فى عمله بعقيدة معينة يتحمس لها ويخلص العمل من أجلها . انه لم يحتج ـ كما نرى لدى الكثيرين من العاجزين الذين يسيرون فى الركب دون ايمان حقيقى بوجهته ـ بقلة الاعتمادات ، لأن الايمان والعقائدية من القوة بحيث تنمى أمامها كافة العقبات والصعاب .

وفى سنة ١٩٢٧ أسس كوميون للأطفـــال المتشردين والجانحين فى ضـــواحى خـــاركوف بمناسبة ذكرى صـــديق الأطفال العظيم فى الاتحاد السوفيتى وهو ((**فاليكس جرچنسكى**)) ، ودعى أنطون مكارنكو ليرأس هذا الكوميون . واستمر يعمل فيه ما يقرب من ثمان ســـنوات حتى أصبح الكوميون مؤســسة تربوية نموذجية . وكان التركيز هنا كذلك على العمل المنتج كما كان الشأن فى مستعمرة جوركى مما كان له أثره البالغ على الجانحين الذين كانوا يعمــلون فى ورش المدرســـة التى كانت تدار وفق ما تدار به المشروعات الصناعية المنتظمة أى تميز العمل فيها بالدقة والنظام الصارم .

وبهذا المنحى الصارم فى العمل اســـتطاع الكوميون أن يحقق اكتفاءه الذاتى ، مما مكنه من أن يوفر بعض الأموال ساعدته فى بناء مصنعين أحدهما لصنع آلات التصدير والآخر للمثاقب الكهربائية ، وأصبحت آلات التصوير التى تحمل عـــلامة F. E. D. معروفة جيـــــدا فى ســـائر أنحاء العـــالم .

ومن الخطأ ان نظن أن مكارنكو لم يستهدف فى أعماله الا الأهداف الاقتصادية ، فقد كان الأســــاس الأيديولوچى والنظرى لنظامه هو التعاليم الماركسية فى وحدة التربية الجسمية والأخلاقية والجمالية والعقلية وفى ربط الدراسات المدرسية بالعمل المنتج فى الصناعة الحديثة على اعتبار أن ذلك هو الطريق الوحيد لتطوير المجتمع تطويرا يتميز بالتكامل والايجابية ، وهذا يوضح لنا لماذا اختار مكارنكو للقيام بمهمته هـــذه الأنواع المعقدة من آلات التصــــوير والأدوات الكهربائية .

وكان تعليم التلاميذ مهارات صناعية متعددة الى درجة يصبحون عنـــــدها على قدر كبير من الاتقان والدقة ، وكذلك تعليمهم فى الوقت نفسه تعليما عاما ، كان ذلك تطبيقا للمبدأ الماركسى فى التعليم المتعدد الجوانب والفنون ، ولذا فقد كان مكارنكو على حق عندما قال فى مقال له بعنوان ((**المدرسون يهزون أكتافهم**)) سنة ١٩٣٢ أنه فى كوميون جرچنســـكى لم يتعلم التلاميذ شيئا يوحى لهم بأن هناك انفصالا بين العمـــل العقلى والعمل الجسمى .

لقد كان انتهاج هذا الكوميون لنهج المشاركة المباشرة فى العمل عملا تربويا هاما ، وذلك أن هذا النهج يساعد على غرس مجموعة من الخصال والعادات التى يتشوق المربون الى أن يرونهـــا محققة فى تلاميذهم ، فمن ذلك : حب النظام ، وقوة العزيمة والمثابرة والقدرة على القيـــادة والتبعيــــة وفقا للمواقف والمراكز المختلفة ، واحترام العمل اليدوى وتحمل المسئولية . وكان للكوميون ما يقرب من عشرين مجالا لممارسة الهوايات المختلفة كالدراما والرســـم والرقص والأدب والألعاب الرياضية .. الخ .

ومن بين ألوان عدة للعمـــل التربوى غير المدرسى ، أعدت رحلات سنوية يحصـــل عن طريقها التلاميذ على معرفة أولية بجغرافية بلادهم واقتصادياتها ، وكانت هذه المعرفة تذكى روح الوطنية والزهو بالوطن لدى التلاميذ . وكانوا يؤخذون لرؤية المشروعات الهامة ويقابلون أمهر العمال ويشاركون هم أنفسهم أحيانا فى العمل ، **وساعدت هذه الرحلات بدون شك فى اكساب هؤلاء الصغار مزيدا من الصحة ومزيدا من القوة .**

وقد جذبت تجربة الكوميون انتباه كثير من الوفود الأجنبية التى جاءت لزيارة الاتحاد السوفيتى ، ففى السنوات الخمس الأولى زاره (١٢٧) وفدا جاءوا من نحو ٣٠ بلد منهم ٣٧ من ألمانيا و ١٦ من فرنسا و ١٧ من فرنسا و ١٧ من بريطانيا و ١١ من أمريكا الجنوبية و ٨ من الولايات المتحدة ، وقد عبر كل هؤلاء عن اعجابهم وتقديرهم لما تم داخل الكوميون وسجلوا فى دفتر الزيارات . ومما يعبر عن ذلك الاعجاب ما كتبه هيريو أحد الرؤساء الفرنسيين البارزين بعد زيارته للكوميون فى نهاية سنة ١٩٣٢ ، اذ قال « **اننى مبهور .. لقد رأيت اليوم معجزة حقيقية لم أكن لأصدقها او لم أرها بعينى** » .

وفى صيف عام ١٩٣٥ عين مكارنكو مديرا مساعدا لقسم مستعمرات العمل لقوميسارية الشعب للشئون الداخلية بأوكرانيا وعلى الرغم من أنه ظل رسميا على رأس الكوميون حتى سنة ١٩٣٧ ، الا أنه لم يعد قادرا على أن يعطى له كل اهتمامه . وفى نهاية يناير سنة ١٩٣٧ انتقل مكارنكو الى موسكو حيث استقر وكرس جهوده فى الكتابة وكان عمله الأدبى هو مجموعة مختلفة بعنوان « **فلنتقدم** » نشرت عام ١٩٣٢ حيث وصف فيها الكوميون . وبتشجيع مكسيم جوركى ومعاونته نشر كتابه « الطريق الى الحياة » (١٩٣٣ ـ ١٩٣٥) الذى وضعه بين مصاف كبار كتاب العصر ، وهذا الكتاب الذى وضع فى قالب روائى يلخص كذلك العمل التربوى الذى تم فى مستعمرة جوركى .

وفى عام ١٩٣٧ نشر مكارنكو « **كتاب الى الآباء والأمهات** » ، ولكى نقف على مدى شعبية هذا العمل يكفى أن نذكر أنه طبع عشر مرات ، وما زال حتى الآن يقرأ على نطاق واسع فى الاتحاد السوفيتى وخارجه . كذلك كتب مكارنكو عددا من المقالات عن مشكلات التعليم وبعض القصص وقام بكتابة عدد من السيناريو . أما عمله الكبير الأخير فقد كان رواية « **كيف نتعلم لنعيش** » سنة ١٩٣٨ . وصف فيها كوميون جرجنسكى ، وكان وثيق الصلة بعمله الأول « **الطريق الى الحياة** » حيث أن نواة الكوميون كان مجموعة من تلاميذ مستعمرة جوركى الذين أتوا معه .

وبجانب كتاباته كان يشارك كثيرا فى ندوات مع المعلمين والآباء ويتحدث فى مشكلات التربية الشيوعية وعن تجاربه ، وفى التعليم السوفيتى عموما . وقد توفى مكارنكو فى أول أبريل سنة ١٩٣٩ قبل أن يكمل عمله الذى كان يحلم به وهو كتاب عن « **طرق التربية الشيوعية** » .

النظرية التكاملية فى التربية

وقد طبق مكارنكو نظريته فى التربية الشيوعية تطبيقا عمليا ، واتخذت الاجراءات التى تكفل تعميم تجاربه وخلاصة آرائه على المدرسة السوفيتية فى مرحلة البناء الشيوعى . ولعل أهم ما نلحظه فى نظامه **هو التأكيد على ايجابية ووظيفية العملية التعليمية ونظرتها التكاملية على أساس وجوب أن تشمل جميع جوانب حياة وشخصية التلميذ والا تقتصر على الجانب المدرسى فقط** .

وتتضح لنا قيمة ما يذهب اليه مكارنكو من ايجابية ووظيفية العملية التعليمية اذا عرفنا انها تطبيق دقيق لما تذهب اليه المادية الجدلية فى نظرتها الى المعرفة وهى مادة العملية التعليمية فهذه **الفلسفة ترى ضرورة أن يؤخذ بعين الاعتبار ثراء الخبرة البشرية المتجمعة نتيجة الاكتشافات العلمية المختلفة والجهود الثورية ، فالعالم معرفته ممكنة على عكس ما ذهب اليه بعض الفلاسفة ، والعقل الانسانى قادر على أن يكون فكرة صحيحة وسليمة عن الحقيقة** .

والمعرفة ـ كما تؤكد المادية الجدلية ـ ما هى الا ذلك الادراك الايجابى الهادف للعالم الواقعى ، ومن ثم فمصدر المعرفة هو ذلك العالم الخارجى الذى يحيط بالانسان حيث يؤثر فى الانسان ويستثير فيه مختلف الاحساسات والأفكار ـ والتصورات . بيد أن الانسان لا يقف من هذه التأثيرات موقفا سلبيا ، وانما هو كذلك يؤثر فى موضوعات الواقع عمليا وايجابيا ، وفى هذا يكمن وجه الاختلاف بين النظريات المادية السابقة وبين الماركسية ، فقد كانت تلك النظريات تذهب الى أن معارفنا المختلفة ان هى الا انطباعات انطبع بها مخ الانسان انطباعا سلبيا وفشلت فى ادراك الدور الهام الذى يلعبه « العمل » فى المعرفة .

وهكذا تكون نقطة البداية فى عملية المعرفة عند الماركسية هى ((**العمل**)) و ((**النشاط**)) . واذا كانت الماركسية تتفق مع البراجماتية فى نقطة البداية هذه الا انها تختلف عنها فى جانب حيوى هام ، فالانسان عندما ينشط ويحصل على المعرفة لايقوم بذلك بوصفه فردا ، ولكن بوصفه ((**الانسان النوعى**)) ، وبمعنى آخر هو ينشط ويؤثر فى الواقع بالتعاون مع الآخر ومع المجتمع ككل ، وهذا يعنى أنه اذا كان العالم الخارجى هو ((**موضوع**)) ومصدر المعرفة ، فالمجتمع هو « **الذات** » التى تقوم بعملية المعرفة .

ومن وجهة نظر مادية جدلية ، فان المعرفة عملية مستمرة ، حركة يقوم بها الفكر للانتقال من حالة الجهل الى العرفان - من حالة المعرفة الناقصة المهوشة الى حالة أخرى تكون المعرفة فيها كاملة ودقيقة . والعمل الذى تقصده الماركسية المؤدى الى المعرفة يتضمن الانتاج المادى والعمل السياسى والكفاح الطبقى وحركة التحرير الوطنى والتجربة العلمية ، وهذه هى صفته الاجتماعية . **أنه ليس عمل أو نشاط أفراد منعزلين ، بل هو ما يقوم به كل الشعب العامل المنتج .**

اننا عندما نقيم المعرفة على العمل ، فانما نكشف عن أصولها فى الانتاج المادى ، فالانسان مضطر الى أن يعمل لكى يعيش ، وهو فى خلال عمله يواجه قوى الطبيعة ويحاول تسخيرها فيزداد بالتدريج فهما لها ، ولذلك فان التقدم المستمر فى الانتاج يتطلب معرفة جديدة . ومن ثم فالانسان حتى عندما يقوم باقامة الكبارى ورصف الطرق ، وعندما يقوم بفلاحة الأرض وادارة آلات المصانع لانتاج السلع المختلفة **انما يكون بذلك فى الطريق السليم الذى يستجيب فيه لنداء المعرفة ويتيح لقدراته المعرفية أن تنمو وتسهم فى تقدم العلم وزيادة المعارف المختلفة .**

والعمل ليس فقط الأساس ، بل هو كذلك هدف وغاية المعرفة ، فالانسان يبحث وينقب فى عالمه الذى يعيش فيه ويقف على القوانين التى تحكم ظواهره ليستخدم هذه النتائج فى نشاطه العملى كما نرى فى مجال الدراسات المتعلقة بالذرة ، فقد استطاع الانسان التوصل فيها الى معارف رائعة وهامة ، وبالتالى فقد مكنته هذه المعرفة من أن يزيد فى نشاطه ويطرق مجالات جديدة كانت مجهولة لديه .

وقد أكد ماركس نفس الدور الذى يضطلع به العمل فى سير التعليم ، واذا كان يرى أن عمل الانسان هو مصدر جميع القيم ، واذ كان قد جعل الطبقة العاملة هى التى تقيم النظام الاشتراكى ، فانه من اليسير أن تفهم هذا الوضع . ولقد كان ماركس يرى فى بعض مواد قانون المصانع الصادر فى انجلترا فى منتصف القرن التاسع عشر والذى كان يدعو الى تبادل العمل فى المدرسة وفى المصنع ، كان ماركس يرى فى بعض مواد هذا القانون ((**نواة التعليم فى المستقبل**)) وهو الذى يجتمع فيه ((**التعليم والتربية البدنية**)) .. وكان لهذه الفكرة شأن ايما شأن فى نظام التعليم السوفيتى فى العقد الثالث من هذا القرن ، حتى لقد سميت المدرسة الابتدائية والثانوية المشتركة « **مدرسة العمل الموحدة** » وجعل للعمل النافع مكانة هامة فى عملية التربية والتعليم .

وتطبيق مكارنكو لهذه الفلسفة بتوظيف العملية التربوية لا يعنى أنه رادف بين الوظيفية والعمل بمعناه الشائع المألوف ، اذ يمتد مفهوم العمل هنا ويتسع اتساعا يجعله يشمل كل جهد انسانى لتطوير الواقع الى ما هو أفضل وأحسن بالنسبة للمجتمع مع عدم الفصل بين جانب نظرى وآخر عملى كما درج الكثيرون على ذلك **ومن هنا كان الجانب الآخر من فلسفته التربوية وهو اعتبار العملية التربوية متكاملة .**

وقد بنى مكارنكو أيضا رأيه هذا بناء على النظرة الماركسية الى طبيعة العالم وطبيعة الانسان حيث ترفض العقيدة القديمة بثنائية العقل والجسم ، الروح والمادة ، والله والعالم الطبيعى ، بل هى ترفض كذلك كل تفكير يهدف الى تفسير عالم الطبيعة بأنه ثمرة للنشاط الخالق المجرد . فالمادة فى نظرها هى أساس الوجود كله ومنبعه ، والعالم الخارجى لا المعلومات المحفوظة فى مدارك الأفراد هو الحقيقة الأساسية . **والماركسيون يؤمنون بأن الظواهر الطبيعية كلها ان هى الا مظاهرة لمادة أساسية واحدة سائرة فى طريق التشكيل وأن الحياة والعقل جميعا ان هما الا وظيفتان لطائفة من**

أشكال المادة دقيقة ومعقدة . والفرق بين طبقات الوجود ، أعلاها وأدناها ، يمكن ارجـــاعه الى الفروق فى تنظيم المادة ، اذ ليس للوجـــود كله الا مجال واحد .

ولما كانت المادة هنا ليست هى المادة الساكنة الجامدة ، بل هى المادة المتحركة الحية ، فقـد أدى هذا الى اعتبار اجتماع ((**العمل العقلى**)) و ((**العمل اليدوى**)) **هو الفكرة** الأســـاسية فى نظرية التعليم والتربية الماركسية ، وقد ابرز ماركس هذه الفكرة واضحة فى برنامج وضـعه للأطفال بين سن التاسعة والسابعة عشرة ، فنص على أن الطفل بين سن التاسعة والثانية عشرة يجب أن يعمل فى المصنع ساعتين كل يوم ، وأن يعمل أربع ساعات اذا كانت سنه بين ١٣و١٥ سنة ، و ٦ ساعات اذا كانت سنه بين ١٦و١٨ سنة ، وقال كذلك أن العمل فى المدرسة يجب أن يشمل التربية العقلية والتربية البدنية عن طريق التمارين الرياضية والتدريب العسكرى والتعليم الفنى ويقصد بالتعليم الفنى ذلك النوع الذى ((**يعلم الأطفال المبادىء الرئيسية لجميع عمليات الانتاج**)) ويغرس فيه فضـــلا عن ذلك ((عادة استخدام أبسط الآلات فى الانتاج ، على اختلاف أنواعه ، ونشأت من هذه الصيغة فكرة تعليم ((**الفنون التطبيقية**)) ، وهى الفكرة التى كان لها سلطان كبير ومكانة عظيمة فى المدرسة المتوسطة الكاملة السوفيتية فى أواخر العقد الثالث من هذا القرن ، حتى لقد سميت تلك المدرســة ــ فترة قصيرة من الزمن ــ باسم ((**مدرســـة الفنون التطبيقية**)) . ولكن هذه الفكرة اختفت فى أوائل العقد الرابع ، ثم عادت الى الظهور بقوة عظيمة فى المؤتمر التاسع عشر الذى عقده الحـزب فى خريف سنة ١٩٥٢ وعاشت تحت الشعار القائل ((**الجمع بين النظريات والأعمال**)) .

شمولية العملية التربوية

وبتحليل معنى شمولية العمليـــة التربوية وتكاملها ستجد أنها تشمل :

● **التربية العقلية** ؛ وهدفها هنـــا هو تنمية النظرة العلمية الصحيحة الى العالم . النظـرة المادية الجدلية ، واتاحة الفرصة للفرد لكى يحصل المعرفة بطريقة منظمة ، فيلم بالمبادىء الأساسية للعلوم . وكذلك تقوية تفكيره وقدرته على الادراك وعلى الكلام وعلى تحصيل العلم بنفسه واستخدام علمه فى الحياة العملية . وقد مر بنـــا ما ذكره لينين فى المؤتمر الثالث لرابطة الشباب الشيوعيين فى روســـيا المنعقد فى سنة ١٩٢٠ عن أهميـة تحصيل الثقافة التى وصل اليها الانسان فى تطوره عبر القرون ، كما نوه بضرورة التزود بحظ وافر من العلوم الحديثة ، والحقائق السليمة ، وضرورة تنمية القدرة على التفكير المستقل ، وعلى الابتكار والخلق فى العمل .

● هذا عن التربية العقلية . **أما عن التربية الخلقية** ، فقد أشار لينين نفسه الى أن التهذيب الشيوعى يعنى بذل جهود كبيرة فى سبيل الهدف العام ، وأن العلوم الأخلاقية الشيوعية محورها الصراع لتقويض النظام الاســـتغلالى ولدعـم الشيوعية وبنـــاء صرحها . كتب لينين يقول ((**أن الأخلاق يجب أن تهدف الى خدمة المجتمع لتعين على السمو الى مستوى أعلى ، ولتخلص من استغلال العمال**)) . فالتربية الخلقية الشيوعية تهدف الى تمكين المواطنين من أداء الواجب الأكبر وهو بناء المجتمع الجديد ، وهذا يعنى تكوين المواطن الشجاع الذى يكرس حياته لخدمة بلاده ويكون مستعدا وقادرا على الذود عنها ضـــد أعدائها والذى يعرف واجباته المدنية ويدافع عن قضية الطبقات العاملة ويون منظما وفيا ، أمينا قوى الارادة ، نشيطا وغيورا على الشيوعية .

لقـد أثبتت الحــرب الوطنية العظمى أن الشعب السوفيتى أفاد من التربية المدرسية ، ومن النظام الاجتماعى كله فى بلاد الاشتراكية ، بحيث أمكنه أن يواجه فى شجاعة وشرف كل المطالب العليا التى القتها على كاهله تلك الفترة العصيبة .

والتربية الجمالية تهدف الى تعريف الناشىء بما ظهر فى الماضى والحاضر من انتاج فى مجال الفن وبتلك الروائع الفنية العظيمة التى تعينه على ادراك وتذوق ما فى الطبيعة والمجتمع من جمال ، وعلى أن ينظر بعين التقدير والاجلال

الى الأعمال التقدمية وأعمال البطولة التى تزكى صراع الطبقات العاملة وتؤازرها فى بناء المجتمع الشيوعى . بأقصى سرعة ممكنة .

اما فى المجتمع الطبقى ، فان الفن كان دائما ملكا خاصا للطبقات ذات الامتياز . كتب لينين سنة ١٩١٠ يقول « **أن تولستوى الفنان معروف لأقلية ضئيلة تافهة حتى فى روسيا ذاتها ، فاذا ما شئنا أن نجعل أعماله العظيمة فى متناول الجميع حقا ، فقد بات لزاما علينا أن نكافح ونكافح هذا النظام الاجتماعى الذى حكم على الملايين وعشرات الملايين أن يرسفوا فى أغلال الجهالة والظلم والفاقة والاستعباد . اننا فى حاجة الى ثورة اجتماعية !** » .

وقد حدث هذا فى الاتحاد السوفيتى ، فكان انتصار الثورة هو الذى صير الأدب وغيره من ضروب الفن كالرسم والموسيقى فى متناول الناس .

● **والتربية الرياضية** تعتبر كذلك أحد العناصر الأساسية فى نظام التعليم وتساندها فى المبدأ طائفة من التدابير التى تكفل رعاية الأمومة وحماية الطفولة عن طريق التربية البدنية الملائمة فى المرحلة التى تسبق سن المدرسة كالرياضة وملاعب الأطفال ، والتربية الرياضية نفترض اعطاء التربية البدنية فى المدارس أهمية خاصة كأن تكون هناك دروس من الثقافة الجسمية وحلقات الثقافة البدنية خارج الفصول مع ضرورة أن تلعب المؤسسات التربوية والتعليمية خارج المدرسة - كقصور الرواد الصغار ومعسكراتهم الصيفية ومراكز السياحة للأطفال .. الخ - دورا هاما فى هذه الناحية .

هذا وتتصل التربية البدنية أوثق اتصال بالنمو العقلى والخلقى والجمالى للجيل الناشىء فهى ليست منعزلة أو مستقلة ، ولكنها تعتبر جزءا عضويا من منهج التعليم الشيوعى ، فعناصر الطبيعة كالشمس والهواء والماء والحركات الطبيعية كالمشى والجرى والقفز والسباحة والألعاب الرياضية والتمرينات البدنية كلها تتضافر لتكون قوام التربية الرياضية .

وقد ترتب على هذا أن اتسع مدلول التربية وأساليبها فى الاتحاد السوفيتى ، اذ أصبحت تشمل فى واقع الأمر الجهاز الثقافى من أوله الى آخره ، كما تشمل جميع الهيئات التى تعمل على تشكيل عقول الصغار والكبار على السواء وتزويدها بالمعلومات . كذلك أصبحت تضم تحت لوائها النظام المدرسى بأجمعه من مدارس الحضانة ورياض الأطفال الى الجامعة والمعاهد العلمية ، والميدان الواسع من المدارس المخصصة للتدريب المهنى فى مختلف مراحله ومستوياته . والحق أنها تشمل عدة مجموعات من المدارس، لكنها تشمل فوق ذلك كله من الناحية العملية المطبوعات بجميع أشكالها ومظاهرها المختلفة الكثيرة العدد - الجرائد اليومية والمجلات الدورية ، والكتب ودورها ومخازنها ، وتشمل فوق هذا كله الوسائل الجديدة لايصال المعارف الى أذهان الجماهير كالاذاعة والتليفزيون .. ويدخل تحت لوائها جميع الهيئات التى تعمل للتسلية والترويح - كدور التمثيل والصور المتحركة وحلبات الألعاب ، وميادين اللعب والنوادى ، والمتاحف وفن التصوير والعلوم الطبيعية ، والمنح الدراسية ، والفلسفة . يضاف الى هذا كله النواحى السياسية والثقافية فى جميع المنظمات وخاصة ما يتصل منها بالأطفال والشباب ، بل انها لتشمل أيضا أساليب الاقناع الشفوية التى نظمت تنظيما دقيقا بفضل نشاط أعضاء الحزب . ولقد أعلن خروشوف فى خطابه الذى افتتح به المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى فى الرابع عشر من فبراير سنة ١٩٥٦ بين تصفيق الحاضرين أنه « ليس بين البلاد الرأسمالية بلد واحد عنده قدر ما عند الاتحاد السوفيتى من المدارس ، والمعاهد الفنية والمؤسسات التعليمية العليا ، ومعاهد البحث العلمى ومحطات التجارب ومعاملها ، والملاهى والنوادى ، ودور الكتب وما الى ذلك كله من معاهد التثقيف وانارة العقول » .

سعيد اسماعيل على



هوشي منه

بين الشعر والثورة

محمد فرح

يتمتع الزعيم الفيتنامى هوشى منه بشخصية خصبة متعددة الاهتمامات فهو ليس مناضلا ثوريا عظيما فحسب وانما تجتمع فى شخصيته فى آن واحد صفات الشاعر الى جانب صلابة الثورى . وكان ادراكه الواعى للقهر والاستغلال الواقعين على كاهل شعبه ومعاناته للفقر والبؤس اللذين سببهما الاستعمار والاقطاع لأبناء بلاده هى البوتقة الرئيسية التى صهرت فى داخلها نفس هوشى منه وخلقت منه الشاعر والثائر .

وصلة هوشى منه بالشعر والأدب صلة عضوية وثيقة ترجع من ناحية الى أنه ابن لقرية Nghé An التى تقع فى شمال الفيتنام ذات الطبيعة الجبليه القاسية التى طبعت أهلها على قوة الاحتمال والصبر ومغالبة الشدائد والأخطار وانبتت فى داخلهم الاستعداد الدائم للتمرد ضد أنواع الغزو والسيطرة ، وكان ذلك الاقليم يمثل خزانا بشريا يمد الفيتنام بأبرز مثقفيها الثوريين الذى قاموا بأدوار بطولية فى تاريخ فيتنام ولقد أضافت الى ذلك أن أعطت للبلاد أفضل شعرائها ، فلقد كانت حياة الاقليم غنية بموضوعات البطوله والنضال ولها تراث هائل من أقاصيص الكفاح والأساطير البطولية .. **ويشبه الدور الذى لعبه هذا الاقليم دورا مماثلا قامت به منطقة اقليم جبال القبائل فى الجزائر** .

ولقد نهل هوشى منه فى طفولته من نبع تلك الأساطير وأولع بقراءة قصص الأدب الفيتنامى والصينى القديم ، يتذوقه باحساسه الفض ، ومما كان يزيد من عمق هذا الاتجاه فى نفسه ان والده كان اديبا من المثقفين الذين يهوون الاطلاع والمعرفة والذين شاركوا فى الانتفاضات التى كان يقودها المثقفون فى فيتنام .

وكبر هوشى منه ونما معه اهتمامه بالأدب حتى أصبح شاغله الأول ، ومن هذا الطريق ولج حلبة السياسة التى صاغت منه فيما بعد المناضل الثورى الذى يفخر به العالم كله .. ان اتصاله الوثيق بدوائر الادباء وتردده على حلقات المثقفين ومنتدياتهم دفعه فى النهاية الى الاشتراك فى حركاتهم السياسية التى يعملون فيها على تحرير فيتنام من الاستعمار الفرنسى .. وكان خلال هذه المشاركه يتفحص مناهج واسلوب عملهم بنظرة نقدية ، فرغم ان المثقفين فى فيتنام كانوا يشكلون فئة متحركة ونابضة بالحياه قادت عدة ثورات وانتفاضات فى انحاء البلاد ، الا ان هذه المحاولات كانت تنتهى فى كل مرة بالفشل والانتكاس .. ولقد درس هوشى منه هذه الثورات وحلل دواعى فشلها وانتهى الى ان أساليب عملها العقيمه بالاضافة الى افتقارها الى الفكر والايديولوجيه المحددة هما السبب وراء ذلك الاخفاق ، **كما ان عدم قيام تنسيق بين هذه الثورات المتباعدة والمتفرقة بسبب التمزق الذى كان يسود فئات المثقفين عجل بالضرورة الى الفشل** .

وحتى يفلت بنفسه من حالة التشاؤم التى سادت أوساط المثقفين ، قرر ان يسافر الى العالم الواسع خارج فيتنام ، يدرس الثورات ويتأمل الأفكار **وصمم على ألا يعود الا بعد ان يعثر على الصيغة السليمة للثورة والتى يستطيع بواسطتها أن يخلص بلاده من اليأس وأن يزيل من على كاهل شعبه الاستعمار الأجنبى ..** وبدأت رحلة بحث من أعجب رحلات التاريخ اقام بها انسان ، رحلة طولها عشرات الآلاف من الأميال وعرضها سنوات تقارب عددها الثلاثين من عمر هوشى منه .

البيئة الشعرية فى فيتنام

قبل ان نشرع فى عرض الانتاج الشعرى لهوشى منه فانه من الضرورى علينا أن **نحاول التعرف تعرفا سريعا على الشعر الفيتنامى بشكل عام** .

ان جذور الشعر الفيتنامى القومى تمتد الى القرن الخامس عشر وليس هذا التحديد قاطعا بطبيعة الحال فلا شك ان جذوره تمتد الى ما قبل ذلك بكثير ، ولكن الشعر المتداول فى فيتنام قبل ذلك التاريخ كان يكتب باللغة الصينية كما كان يؤخذ كنوع من التسلية للطبقات الفنية المرفهة التى كانت تبعث بأبنائها للتعلم فى الصين حيث كانت ثقافتها هى السائدة فى جنوب شرق آسيا لأزمنة طويلة .. وفى هذه الفترات لم يكن للشعر الفيتنامى المكتوب بالصينية اية شخصية متميزة او طابع خاص يميزه عن الشعر الصينى فكان مجرد امتداد له حيث تأثير الثقافه والأدب الصينى طاغ ومسيطر .

منذ القرن الخامس عشر فقط بدأت اللغة الفيتنامية القومية تثبت وجودها وتستخدم كوسيلة للكتابة لأول مرة ، وبدأ الشعراء الفيتناميون يبرزون شخصية الشعر الفيتنامى من خلال اللغة القومية وبدأ يضعف بالتدريج التأثير الذى تمارسه الثقافه الصينية عليه .. وابتداء من هذا القرن بدأ يظهر شعراء كلاسيكيون كبار أمثال — **نجوين ترى ، نجوين بين كيم ، هوكسوان هونج** — وغيرهم من هؤلاء الشعراء العظام الذين تشكل بانتاجهم الشعرى التراث

الكلاسيكى للشعر الفيتنامى الذى أصبح منبعا ثريا للشعراء المحدثين .

وأهل فيتنام يحبون الشعر ويبجلون الشعراء ، وللشعر على نفوسهم تأثير سحرى يبلغ أقصى مداه بالقصة التى تقول انه اذا احس المسافر بالتعب فان سماعه أو ترديده لبعض أبيات من الشعر الفيتنامى كفيل بان يزيل عنه تعب الطريق .. والشعر والاغانى هما تسلية الليالى فى فيتنام حيث عادة الترنم بالشعر متأصلة فى نفوس الفيتناميين من قديم الازل ، فالصيادون والفلاحون الذين لا يعرفون القراءة والكتابه يؤلفون الاغانى والأناشيد ويرددونها أثناء عملهم فى حقول الأرز ، ونساء الفيتنام حتى العجائز منهن يحفظن عن ظهر قلب ديوان شعر **(قصة كيم فان كيون)** للشاعر الفيتنامى الكبير **نجويين دو ..** وهى قصة فتاة ارادت ان تنقذ والدها من بطش الاقطاعيين فضحت بنفسها واحتملت العذاب بدلا منه راضية حتى جاء فتى احلامها وخلصها من العذاب .

وتفرد الصحف والمجلات التى تصدر فى فيتنام ـ أسبوعية كانت أو يومية ـ مساحات كبيرة فى صدر صفحاتها للشعر .. لذلك فليس غريبا ان يكون هوشى منه شاعرا يبدع القصائد ويعشق الشعر وترديده مثل سائر مواطنى الفيتنام لا فرق فى ذلك بين اى فلاح وبين رئيس الجمهورية .

مصدر الالهام

قبل ان نعرض لشعر هوشى منه بالدراسة سوف نورد هنا القصة التى يسردها الكتاب الفيتناميون حول الظروف التى كتب فيها هذا الديوان .. تقول القصة ان هوشى منه كان موفدا الى الصين أثناء الحرب العالمية الثانية ليتفاهم مع زعيمها فى ذلك الوقت **تشانج كاى شيك** عن صيغة للتعاون بينهما ضد القوات اليابانية التى كانت قد اجتاحت حوالى نصف الفيتنام ، لكن المفاوضات بينهما لم تصل الى نتيجة بسبب الشروط التى حاول تشانج كاى شيك ان يفرضها على الفيتناميين ثمنا لذلك التعاون .. وبعد ان فشلت المفاوضات القى القبض على هوشى منه واودع فى السجون الصينيه التى أمضى فيها حوالى العام والنصف .

ولقد اتاحت له فترة العام والنصف هذه الفرصة ليتأمل بروية ذلك العمر الطويل الذى استغرقته حياته .. وليهرب من الفراغ الذى كان يحيط به ويثقل على قلبه ونفسه ، وليهرب من برودة جدران السجن الرطبة فى الليالى الباردة التى يمر فيها الزمن بتثاقل ، كان يلجأ الى الشعر ، هنا توهجت باللمعان موهبته الشعرية التى كانت تلوذ بالصمت على الرغم منها ، ووجدت طاقة الشعر الكامنة فى نفس هوشى منه الفرصة بعد طول حرمان فبدأت تعطى ابداعها الخصب دفعة واحدة تريد ان تعوض ما قصرت عنه فى سنوات طويلة . وخرجت الى الوجود خلال فترة السجن ١١٢ قصيدة من الشعر ضمها ديوانه الذى اسماه ((**ذكريات السجن**)) ولقد تعمدت تلك القصائد بالنار ونضجت فى لهيب الصراع اليومى الذى كان يدور فى فيتنام بين الحرية والعبودية ..

ولأن بساطة هوشى منه وتواضعه صفتان مميزتان له فقد رفض ان ينسب الى نفسه صفة الشاعر المحترف الذى تقتصر مهمته على ان يعيش فى عوالم الخيال الجميله يقتنص الاشعار ، فهو يقرر بصراحة فى قصيدته ((**على الغلاف**)). « **ما كنت يوما هاويا للأشعار** » .

لكن الشعر لا ينبث فى النفس فجأة ، انما هو معاناة مستمرة لنفس شاعرة تخوض بالكلمة تخوم المجهول والواقع ، تستخرج جوهره وتفتش عن كنهه .. فيقول الشاعر فى نفس القصيدة مستطردا :

لكننى فى دجى السجن لم ألق رفيقا أفضل
يعزينى ويعيننى على احتمال الوقت
فنظمت الأشعار أملا فى الحرية

ان الشاعر يحاول أن يبرر الدافع الرئيسى لنظم الشعر فيجده فى الفراغ الذى يلفه داخل السجن ، لكنه فى قصيدة أخرى يذكر سببا آخر يوضح فيه سبب امتناعه السابق عن قرض الشعر ، يقول :

انسابت أضواء القمر من زجاج نافذتى
تسألنى أن أنظم فيها شعرا
لكننى كنت فى شغل عنها اذ كنت احمل سلاحى
دفاعا عن بلادى
فلم أستطع أن ألبى الطلب

ان التعليل الذى تتضمنه القصيدة تعليل يقبله العقل والواقع .. فهو يبرر عدم كتابته الشعر الا فى هذا الزمن المتأخر من عمره بأنه كان فى موقف يضطره لذلك ، **فعندما تكون أمته موضوعا للاستغلال وخاضعة بالرغم منها للاستعمار فهو لا يستطيع فى مثل هذه الظروف ان يغنى ..** ان الخيار أمامه هو اما أن يكون مقاتلا ثائرا أو يكون شاعرا ، ولقد اختار ان يكون الى جانب الثورة والتنظيم ونحى الى حين هوايته فى كتابة الشعر . ولقد أفادته تجاربه النضالية الغنية فيما بعد ، فبينما كان الظن أن انهماكه فى العمل السياسى الثورى سيخمد فى نفسه روح الشعر ، **فالذى حدث عكس ذلك تماما ،** فان ينابيع الشعر فى اعماقه لم يتح لها ان تنضج وان تتفجر بهذا الثراء والعمق الا بعد ان عمدتها النار واصقلتها الخبرات والمواقف النضالية ، **ان المحن والآلام التى عاناها طوال سنين حياته الطويله فى سبيل حرية وطنه الفيتنامى هى الأرضية الرئيسية التى ينطلق منها شعره .**

الشعر الثورى

عندما بدأ هوشى منه يخلو الى نفسه ويكتب الأشعار ، لم يتجه الى الشعر الرومانسى الذى يهيم بالطبيعة ويتغنى بالعوالم الخيالية الجميلة فقد ادرك على الفور ان الرومانسية لا تتماشى مع روح الواقع الذى يعيشه فى الفيتنام ، فلما كانت حروب المقاومة والتحرير هى المصير المقدر على عدة اجيال من الفيتناميين ، فان نموذج انسان الفيتنام الحقيقى يصبح هو الثائر المقاتل الذى يجسد حركة جموع الشعب فى سيرها نحو الحرية والاشتراكية ، من هنا كان دور الشاعر فى رأى هوشى منه لا يقل فى شىء عن دور المقاتل ، فالكلمة فى فمه ينبغى أن يكون تأثيرها مساويا للمدفع الذى يحمله المقاتل بل أقوى وأكثر فعالية بكثير ، **والكلمة والمدفع لهما هدف واحد هو صدر العدو نفسه ..** ان الشعر الحقيقى لدى هوشى منه هو الشعر الواقعى الذى يتحدث عن النضال وعن الثورة وعن الانسان ومن هنا كان اتخاذه للواقعية اتخاذ أملته عليه ظروف بلاده.. ويوجز مفهومه هذا مقطع من قصيدة له تقول :

كان القدماء يطربون وهم يتغنون بالطبيعة
بالانهار والجبال والدخان والثليج
بالزهور والقمر والرياح ...
لكننا سندرع بالصلب أشعار هذا الزمان
ونعلم الشعراء كيف يقاتلون

عرض القصائد :

المطالع لاشعار هوشى منه لابد وان يلمس بوضوح الطابع الانسانى الذى يسودها .. ان قلب الشاعر الانسان يتعاطف من خلال قصائده مع كل شىء حوله ، انه يفتح قلبه ليستوعب كل شىء ، **وكل ما فى السجن يتحول ليصبح صديقا للشاعر يتبادل معه الحب ..** ان عصا كان يمتلكها منذ مدة طويلة لتساعده فى سيره سرقها منه احد الحراس ذات ليلة فتألم قلبه لفراقها :

طوال حياتك كنت مستقيمة صلبة العود لا تكلين
كم سرنا معا سنينا وأيدينا متشابكة فى حب

وله كذلك قصيدة أخرى فى رثاء احدى اسنانه التى سقطت .. أن يتعاطف الشاعر مع الانسان أمر مألوف ، أما ان يمتد تعاطفه الى تلك الأشياء العادية التى لا ترد مطلقا بخيال أى شاعر فتلك سمة غير متوفرة الا فى أشعار هوشى منه الذى استطاع أن يطوع تلك الأشياء ويجعلها موضوعات للشعر ، انه يصورها بحيث يجعلها تدنو منك حتى تحس بالألفة السريعة معها.

لكن الانسان كان وسيظل على الدوام هو موضوع الشاعر الأساسى .. الانسان فى مواقفه المختلفة ، خاصة لحظات معاناته ومحنته وصراعه مع الوجود . ان مشهد زوجة تزور زوجها السجين يحرك مشاعر الشاعر فيكتب قصيدته ((**زيارة**)) :



هو .. خلف القضبان
وهى .. أمامه
قريبان غاية القرب
لا يفصلهما سوى شبر واحد
وعلى البعد تبدو زرقة السماء
فلتخشع كل الأصوات ..

* * *

دفعت العيون بالمعانى
من قبل أن ينطق اللسان
وملأت الدموع الأجفان
يا للعذاب ...

ثانى الملامح التى تسود اشعار ((**ذكريات السجن**)) هو كثرة قصائد التأمل فى المواقف والأحداث واستخراج العبرات والعظات التى يلبسها الشاعر ثوب الحكمة .. وتلك الحكم ليست تهويمات غيبيه فى الوجود وانما هى أحداث مرتبطه بصراع الانسان اليومى من أجل حريته وحياته ويبدو هنا التأثر بالثقافة الآسيوية وبالديانة البوذية .

ان مراجعة تجارب الماضى وتأمل الحياة الانسانية بتقلباتها تثبت للشاعر ألا جدوى للحياة بغير نضال ، وان الشدائد وحدها هى التى تصنع الرجال ، ويعرض الشاعر تلك المعانى بشكل يجعلك تحس فى حروفها بحرارة التجربة ولهيب معاناتها :

لولا برد الشتاء .. لولا الحداد .. والموت
من بمقدوره ان يحس رقة الربيع
لقد وضعتنى الأقدار فى بوتقة البؤس
حتى تقوى ايمانى وتشد قلبى

ونراه فى قصيدة اخرى يسترجع تجاربه الخاصة بعين الحكيم الآسيوى بعد ان تجاوزها العمر ، حتى عنوان القصيدة تحمل روح التأمل ((**العالم المتغير**)) ويبدو فيها اختلاط مشاعر اليأس بالأمل والأصرار :

عبرت عديد الجبال واجتزت القمم
لكننى وجدت الطرق المستقيمة صعبة العبور
واجهت اسود القمم ولم يصبنى خدش
لكننى ما ان لقيت رجلا حتى استوقفنى
ووضع فى القيود يدى

* * *

انى رسول فيتنام الجديدة
فى زيارة ود لزعماء بلد صديق
ماذا .. هل ستلطم امواج المحيط رمال الشاطىء
انى لأرى فى انتظارى سجنا مظالما

ثالث الملامح التى يلمسها المطالع لاشعار هوشى منه هى الملمح النضالى ، فان روح المقاومة والتصميم على مغالبة القدر الغاشم والثقة فى الانسان وفى انتصاره تبرز بوضوح فى قصائد كثيرة .

ففى أحدى القصائد يعبر عن استمرار النضال برغم ثقل المحن فى تشبيه بسيط مستمد من البيئة الفيتنامية فيقول :

تحت ضربات المدقتئن حبات الأرز
لكن بعد انقضاء المحنة تعجب لبياضها
وهكذا الناس فى هذا العالم
لا يصقلون رجالا الا تحت ضربات المحن

ان اليأس لن ينبت فى الصدور ، والعذاب لن يفت فى عضد الثوار ولن يرهبهم السجن أو الانتكاسات المؤقته وابطال الشعب لابد سيكبرون بسرعة حيث تنضجهم المحن ، تقول قصيدة ((**الغاز الكلمات**)) .

من عانى عذاب السجن بمقدوره ان يبنى البلاد
من يصمد فى البأساء تثبت أصالته
من تشغله أمور بلاده رجل شريف
فلتنفتح بوابات السجن ولينطلق التنين

ان قصائد هوشى منه تعبر عن شاعر أصيل لا يكتب الشعر بهدف التسلية أو الترفيه عن فئات معينه من البشر وانما بهدف دفع نضال الانسان الى الأمام ، بقصد الانشاد للبشرية التى تقاوم كل قدر ظالم مفروض عليها بكل اصرار وعنف واثقة من النصر وواثقة من طلوع الفجر . . وشخصية المناضل الثورى هوشى منه تبدو واضحة فى ثنايا ديوان شعره وتطل منها بجلاء . . **انه نموذج صادق للشعب الفيتنامى بنى من نسيج صلب لا تؤثر فيه المحن** . وكما قال عنه الكاتب الفيتنامى **ترونج شينه** فى مؤلفه عن حياة هوشى منه ((**منذ أيام نضاله الأولى وحتى اليوم، وفى اقسى اللحظات التى مرت بها الثورة الفيتنامية احتفظ هوشى منه بصلابته وايمانه الثوريين وكان طاقة ثورية لا تخمد وتفاؤله فى الظروف الصعبة يعكس شخصية هذا المناضل العظيمة**)) .

أغنية الشعب

فى **عرضنا السريع لقصائد هوشى منه رأينا ان مصدر الهامه الوحيد وجوهر قصائده كانت تدور حول نضال الشعب الفيتنامى فى سبيل الحرية والحياة** . ومن ناحية أخرى فان هوشى منه فى حد ذاته كان موضوعا تنظم فيه الاشعار ومصدرا لالهام الشعراء الفيتناميين وللجماهير الشعبية التى تعتبر حياة الزعيم الفيتنامى ملحمة شعرية بطولية يحسونها أمامهم مجسدة حية ويلمسونها . . لقد عاش هوشى منه حياة امتلاء تعد بألف حياة وهو فى نظر الفيتناميين افضل تجسيد لماضى الفيتنام وابلغ رمز لمستقبلها فلا عجب اذن ان يكون محورا للقصائد وموضوعا للاغنيات الشعبية ، وليس فى الفيتنام من لا يعرف الأغنية الشعبية الجميلة التى تتغنى بهوشى منه والتى تقول احدى فقراتها :

فى سهول البامبو ليس أبهى من زهرة اللوتس
وفى الفيتنام كلها ليس أبهى من اسم هوشى منه

محمد عبد الحميد فرح

الحركة الوطنية فى مصر

من الثورة إلى المعاهدة

نجلاء حامد

ترتبط اليقظة فى حياة الشعوب بمطلب اعادة تدوين التاريخ وجمع الوثائق التاريخية للأمة وتحقيقها وحفظها من الضـياع .. والماضى بالنسبة للأمم العريقة كنز ثمين تحرص عليه ذخيرة غالية تهرع اليها عند الشدائد.. وفى أوقات النكسات والمحن تقلب الأمم صفحات تاريخها الماضية وتسترجع صدر شموخها وعظمتها وتستلهم من ذكريات نضالها السابق روح المثابرة والصـمود حتى تحقق النصر ..

وتعد معركة التأريخ واعادة التأريخ احدى المعارك الهامة فى حياة الدول النامية فى آسـيا وأفريقيا .. فالاستعمار لم يقصر شروره على نهب واستنزاف ثروات هذه البلاد ومواردها الطبيعية فحسب .. وانما امتد خطره أيضا الى تاريخ شعوبها وأعملت الأقلام الاستعمارية المغرضة يد العبث والتزييف ..

ولن نذهب بعيدا فنجهد أنفسنا فى استحضار الأمثلة والشواهد من تاريخ حياة غيرنا من الشعوب دائما علينا فقط أن نمعن النظر فى حياتنا اليومية وفى المعركة الدائرة على أرضنا مع **الصهيونية والاستعمار العالمى** لنرى أن أحد وجوه هذه المعركة هو **معركة التأريخ واعادة التاريخ** للوجود العربى فى فلسطين والممتد عبر عشرات القرون ــ فقد استطاعت الصهيونية متعاونة مع الاستعمار العالمى تزييف تاريخ هذه الرقعة العزيزة من وطننا وأن تدخل هذا التزييف على قسم كبير من الرأى العام العالمى وخاصة فى أوربا الغربية ، وأن تجعله يسلم لها بأن لها حقا تاريخيا فى فلسطين ويساعدها على اقامة وطن قومى مزعوم هو اسرائيل .. **وفى معركتنا مـع الاسـتعمار الاستيطانى الصهيونى تعتبر الوثائق والحقائق التاريخية سلاحا هاما من أسلحتنا مهمته مواجهة المزاعم العنصرية الصهيونية على كل منبر يؤثر فى الرأى العام العالمى ..** وتخوض الوثائق والحقائق التاريخيـة معارك لا تقل فى أهميتها وضخامتها عن معارك الما[illegible]ية والطائرات ..

ولعل وعينا بهذا البعد الهام من جوانب معركتنا يلفت أنظارنا من جديد وبالحاح الى أهمية الجهـود

● فى معركتنا مع الاستعمار الاستيطانى الصهيونى ، تعتبر الوثائق والحقائق التاريخية سلاحا هاما من أسلحتنا مهمته مواجهة المزاعم العنصرية الصـهيونية على كل منبر يؤثر فى الرأى العام العالمى .

● اخذت مصر بعـد المعاهدة تفيق الى عروبتها والى المحيط العربى الذى تسـبح فيه ، واخذ التفكير الرسمى فيها يتجـه الى العالم العربى ليكتب صفحة جـديدة فى تاريخ العرب الحديث ..



س . زغلول

العلمية والأكاديمية الكبيرة فى كتابه تاريخنا بوجه عام وتاريخ حركاتنا الوطنية بوجه خاص .. ويمثل الكتاب الذى نتناوله بالعرض هنا جهدا هاما فى هذا المجال .. ويستمد خطورته من هذه الحقائق كلها ومن حيث انه يتصدى لمعالجة فترة متميزة من التاريخ المصرى الحديث وهى الفتــرة التى تبـــدأ بثــورة ١٩١٩ وتنتهى بمعاهدة ١٩٣٦ .

تطور الحركة الوطنية

والحق أن هذه الفترة التى يعالجها كتاب الأستاذ عبد العظيم رمضان ((**تطور الحركة الوطنية من عام ١٩١٨ الى عام ١٩٣٦**)) قد خطيت باهتمـــام بالغ من الأدباء والكتاب والصـــحفيين والباحثين والمؤرخين فأحـــداثها ـ وخاصة أحداث ثورة مارس العظيمة من عام ١٩١٩ ـ قد فجرت طاقات الكتاب والفنانين والمبدعين وأصـبحت معينا لا ينضب يستلهم منه كل صاحب قلم مادةللكتابة.. ومن النظرة المتعجلة يبدو لنا عندئذ انه ليس هناك متسع لمزيد من القول يضاف الى ما كتب .. وان ما يكتب بعد ذلك سيكون من قبيل الكلام المعاد .. ولكن قراءتنا لهذا الكتاب سرعان ما تكشف لنا خطأ هذه النظــرة المتعجلة .. وتثبت لنا أن الحاجة كانت ماسة حقا لاعادة تناول هذه الفترة وسنؤمن حينئذ مع الكاتب **بان الحركة الوطنية فى هذه الفترة لم تعالج من قبل بطريقة أكاديمية وانه كان من الضرورى أن تتم دراستها فى اطار المقاييس العلمية بعد أن اخذت حظها من الكتابات الانشائية والأدبية والفنية والصحفية ..** وسنكتشف على كثرة من تناولها من الباحثين والمؤرخين ان احدا لم يعالجها بمثل الطريقة التى عالجها بها المؤرخ .. لقد كانوا يتناولونها اما ككل مع اغفال بعض جوانبها ، أو يتناولون جانبا من جوانبها دون الجوانب الأخرى .. ويستشهد المؤلف فى هذا الصدد بكتاب : ((**تاريخ المفاوضـــات المصرية البريطانيـــة**)) للمرحوم الأستاذ **محمد شفيق غربال** ، وكتابى المرحوم الأستاذ **عبد الرحمن الرافعى : ((ثورة ١٩١٩ جزء ١ ، ٢))** ، ((**وفى اعقاب الثورة المصرية**)) جزء ١ ، ٢ .. وكان منهج الأستاذ الرافعى يقوم على التتبع الزمنى للأحـــداث والتعليق عليها مع ابراد النصـــوص الكاملة للبيانات الرسمية الحكومية للمنشـــورات ، وابراز دور الحزب الوطنى الذى كان المؤلف ينتمى اليه فى الحــركة بوجه خاص ..

وعلى الرغم من الخدمة الجليلة التى قدمها الرافعى لتاريخ بلاده فى ذلك الوقت بهــذا الجهـــد التأريخى التسجيلى الشاق .. **ومبادرته الشجاعة بفضح اتوقراطية الملك فؤاد ابان عهد الملكية البائد** الا أن منهجه الردىء لم يكن يتفق وعلم التاريخ كما يشرح المؤلف ((**فالتاريخ ليس رواية الوقائع والتعليق عليهـــا بالاستحسان والاستهجان وانما التاريخ علم نقد وتحقيق . ومهمة المؤرخ الأولى هى تحقيق الأحداث وتمحيصها وتتبعها بالتفسير والتحليل والتغلغل الى جـــذورها الأولى ، والدراسة العلمية الناجحة هى التى تقوم على ربط الأحـــداث بالقوى الاجتماعية الموجودة وما يطرأ على هذه القـــوى من تطور أو تغيير**)) والحق أن هذا المنهج العلمى هو الذى التزم به المؤلف فى كتابه مما جعله **أول عمل تاريخى علمى جاد ينظر الى هذه الفترة ككل متكامل ، ولا يفصـــل الأحداث عن القوى الاجتماعية الموجودة فى ذلك الحين..** وقد يكون هناك من الباحثين من سبق المؤلف فى هذه



م . ش . غربال

الرؤية العلمية للتاريخ مثل الأستاذ **ابراهيم عامر** فى كتابه « **ثورة مصر القومية** » من ١٩ الى ٥٢ ، والأستاذ **شهدى** عطية فى كتابه « **تطور الحركة القومية** » من سنة ٨٢ الى سنة ٥٦ .. وقد تكون جهودهما هى التى مهدت **الارض الجديدة** أمام جهده الكبير الا أن ما يمتاز به كتاب الأستاذ **عبد العظيم رمضان** من طابع أكاديمى يجعله علامة بارزة فى هذا المجال ..

هل نجحت ثورة ١٩ ؟

والحق أن هذه الفترة من تاريخ مصر كله تستحق ما حظيت به من اهتمام لا لما تثيره ثورة سنة ١٩ العظيمة من ذكريات عزيزة فقط ، وانما لما تتميز به الحركة الوطنية فى هذه الفترة وما بعدها من بروز دور الجماهير فى صنع الأحداث .. **فاذا كان تاريخ مصر قبل هذه الفترة قد تميز بدور القواد العظام .. فهو ابتداء من هذه الفترة قد تميز بدور الجماهير العظيمة** .. ويمكننا أن نكتشف أن الكاتب قد جعل دور الجماهير والعمل الجماعى الذى أثر فى مجريات الأحداث هو الخط الرئيسى لكتابه هذا .. فهو يعرف ثورة مارس من عام ١٩١٩ بأنها « **الثورة التى هب فيها الشعب المصرى بكامل طبقاته وعناصره بفلاحيه وأعيانه بعماله وطلابه برجاله ونسائه بمسلميه وأقباطه لأول مرة فى تاريخه ليطرد الاحتلال من أرضه بعد أن فشلت كل وسيلة دون ذلك .**

والكاتب وان كان لا يجيب مباشرة على هذا السؤال الذى سيظل يلح على كل مصرى طالبا الاجابة وهو : **هل نجحت ثورة ١٩ أم لا ؟** فهو اذ يقدم لنا معاهدة ٣٦ على أنها النهاية الطبيعية لثورة ١٩ فانما يقرر بذلك **أن الثورة فشلت فى تحقيق غايتها الكبرى التى هبت من أجل تحقيقها وهى الاستقلال التام** ، لأن معاهدة ٣٦ حققت لمصر استقلالا نراه نحن الآن ناقصا .. أما اذا اعتبرنا أن نجاح الثورة لا يقاس بنتائجها السياسية وحدها .. وان قيمة الثورة ومعناها الحقيقى يكمن فيما تحدثه من تغيير شامل فى كل شيء .. تغييرا ينعكس على حياة المجتمع وأفكاره وعاداته ونظامه الاجتماعى وعلى الشخصية القومية بوجه عام .. نجد أن المؤلف يقرر **أن التغييرات التى أحدثتها حركة الجماهير فى المجتمع المصرى كثيرة** . ويتقصى المؤلف فى كتابه هذه التغييرات فى كل مجال من مجالات النضال الوطنى .. وهو يبدأ بتسجيل التغيير الذى أحدثته حركة الجماهير على القضية المصرية .. فيقرر أن حركة الجماهير قد **حولت القضية المصرية من قضية دولية تتولى الدول حلها بالمؤتمرات والمراسلات** ــ وهو الوضع السائد منذ معاهدة لندن ١٨٤٠ ــ **الى قضية مصرية تحل بالعمل الجماهيرى** للشعب المصرى .. « فلم تكد تنشب ثورة ١٩ حتى تغيرت معالم وجه المسألة المصرية تغييرا كليا عميقا .. فبعد أن كان استقلال مصر أمرا أوربيا محضا ، وبعد أن كان قصارى مطمع الحزب المتطرف (**الحزب الوطنى**) استقلال مصر تحت الولاية العثمانية .. أصبح استقلال مصر التام عند تركيا وبريطانيا عقيدة يقتنع بها أصغر الفلاحين البسطاء فى أنأى بقعة من مصر .. وبعد أن كان العمل فى السياسة مقصورا على الطبقة المثقفة فى المدن أصبح كل لسان فى مصر يدور حول مستقبل القضية المصرية وعن الحماية والسيادة والاستقلال » **ولعل التغير**

الذى أحدثته حركة الجماهير فى قيادة الثورة ممثلة فى الوفد وفى شخصية سعد زغلول بالذات يصلح نموذجا لقدرة الجماهير على اعادة صياغة قيادتها ذاتها من خلال الثورة .

« وواضح أن سعد زغلول باشا كان قد تطور عما كان عليه قبل الحرب العالمية الأولى وقبل نفيه الى مالطة . فان ثورة مارس التى أجبرت بريطانيا العظمى على فك أسره واطلاقه من منفاه قد مست جوانب نفسه وأذابت جليد الاعتدال الذى كان طابعه الخاص أثناء نضال مصطفى كامل ضد الاحتلال والذى جعله اقرب الى حزب الأمة فى خطته منه الى الحزب الوطنى ولم يكن منشأ هذا الاعتدال الاحساب عجز الشعب وعدم قدرته على القيام بأى تحركات جماعية فعالة تقلقل حركة الاحتلال فكانت الخطة المثلى هى خطة حزب الأمة التى تستهدف الارتقاء الدستورى والاستقلال التدريجى « اذ أن يستأثر حب الاستقلال الذاتى بجميع حواس الأمة وملكاتها على صورة تنفجر فى الحال عن الاستقلال الفعلى التام » ..

على أن ثورة مارس واليقظة الشعبية المدهشة والتى استكملت صورتها فى مقاطعة لجنة ملنر فقد غيرت الموقف تماما .. فقد اختفى المسرح القديم الذى كان حزب الأمة يستطيع أن يقدم عليه رواية فتنال استحسان سعد زغلول واستحسان فريق لا يستهان به من المفكرين فى الأمة . وأصبحت مصر مسرحا لتحركات شعبية ثورية لم يكن يحلم به سياسى مصرى قبل الحرب العالمية الأولى سواء أكان ينتمى الى حزب الأمة أم الى الحزب الوطنى ، ومن ثم فقد كان الموقف يتطلب قيادة جديدة ترتفع الى مستوى التضحيات التى بذلتها الأمة فى سخاء وتعمل على تحقيق الاستقلال بالشكل الذى يريده المصريون » وتعتبر حركة الجماهير علامة من العلامات البارزة التى يميز بها المؤلف مرحلتين فاصلتين فى حياة سعد زغلول فيقول : « **نستطيع أن نميز فى حياة سعد زغلول فى الفترة من انتعاش الحركة الوطنية الى نهاية عام ١٩٢٤ ثلاث مراحل ، تعتبر ثورة ١٩١٩ واستقبال الأمة له فى ابريل ١٩٢١ نقطتين فاصلتين فيهما** » ..

ثورة الجماهير

ولقد غيرت المبادرة التلقائية للجماهير الأساليب التقليدية التى كانت تتبع فى معالجة القضية المصرية من قبل .. فالعقلية القانونية التى كانت تحكم قيادة الوفد كانت تعتبر المسألة المصرية مسألة قانونية تعالج بالمرافعات والمذكرات أمام مؤتمر الصلح وبالمناقشات مع بريطانيا .. فلما قام « **الشعب قومته فى مارس قلب النظريات الى حقائق والمرافعات الى مظاهرات والأقلام الى حراب واجبر الحكومة البريطانية على التقهقر والتراجع** » ..

كذلك لم تتصور قيادة الوفد أن وكالتها الصورية عن الشعب والتى لجأت اليها كمستند يؤكد صفتها التمثيلية للأمة فى مطالبها أمام مؤتمر الصلح ، سوف تنقلب الى حقيقة واقعة « **فيصبح الشعب هو الأصيل والوفد هو الوكيل** » ..

بل أن الاختلاف حول تقدير القوة الكامنة وراء حركة الجماهير يلعب دورا بارزا فى ارساء تقاليد الحياة السياسة وفى تشكيلها .. « أخذت قيادة الوفد تنقسم حول تقدير هذه القوة وتقدير قدرتها على استخلاص حقوقها كاملة من بين أنياب الاحتلال : فبينما آمن سعد زغلول بهذه القوة ورأى الارتكاز اليها والاستعانة بها . أراد الآخرون قبول القدر المحدود من الاستقلال الذى عرضته انجلترا متذرعين بأن الشعب لن يقوى على متابعة المقاومة والمعارضة . وخرج المخالفون لسعد وانقسم الوفد وحول هذا الانقسام تشكلت الحياة السياسية المصرية وأرسيت تقاليدها وتأثرت القضية الوطنية » ..

ولقد انقذت حركة الجماهير القضية المصرية من الشلل والتجمد والضياع فى الأروقة الدولية لمؤتمر الصلح بعد اعتراف الدول لانجلترا بالحماية على مصر ، **وبفضل الجماهير انتقلت القضية الى مصر نفسها .. وحققت حركة الجماهير معجزة أخرى أصبحت فيما بعد درعا يقى** الحركة الوطنية من العجز والتفكك .. **فقد وحدت الثورة عنصرى الأمة الأقباط والمسلمين وأصبح الهلال الذى يعانق الصليب شعار ثورة ١٩ وشعار الحركة الوطنية فى مواجهة المحتل ..** وبعد أن قام الاحتلال يضرب الأقباط بالمسلمين ويستغل خلافتهما فى تمزيق وحدة الأمة واضعاف الحركة الوطنية **صارت وحدة عنصرى الأمة المعجزة التى أشاد بها غاندى فى الهند واعتبرها نجاحا لزعامة سعد زغلول ..** ولقد ظلت وحدة عنصرى الأمة الطابع الذى ساد تشكيل حزب الوفد حتى النهاية واصبحت أحد الأسس التى أقام عليها جماهيريته الواسعة .. « ومما جعل مصر الدولة العربية الوحيدة التى تمزقها العصبيات والنعرات القومية والدينية » ..

كما أتاحت حركة الجماهير لمصر تطورا حضاريا نقل المجتمع نقلة واسعة الى الأمام بخروج المرأة المصرية لأول مرة فى تاريخها الى الحياة العامة ومشاركتها فى أحداث الثورة واشتراكها فى المظاهرات وكانت هذه — كما يقول المؤلف — فرصة العمر للمرأة المصرية « **لتؤكد وجودها فى المجتمع المصرى الذى كان يصر على تجاهلها تحت عوامل التقاليد والدين** » ..

وحققت حركة الجماهير للشعب المصرى الثقة بالنفس كشعب مقاتل ومناضل استمد هذه الثقة من مواجهته لأكبر امبراطورية فى ذلك الوقت هى بريطانيا وارغامها على التقهقر والتراجع أمام ثورته .. **وقد تمثلت هذه الثقة بالنفس فى صورة طاقة ثورية مذهلة تسقط الحكومات وتهز قوائم الاحتلال وتحرز المكاسب والانتصارات ...** ومرونة وقدرة على البرء من أقسى الصدمات بعد انتكاس الحركة الوطنية بعد مصرع السردار .. وقدرة على

مخالفة القواعد المعروفة عن انحسار الثورات بعد استخدام أسلوب القمع الوحشي والبطش الارهابي ... واستمرار الثورة السلمية في صورة اضرابات الموظفين وسائر الطوائف ومقاطعة لجنة ملنر .. ولكن هذه الطاقة الثورية العجيبة كانت تتبدد في ذلك الحين — كما يلاحظ المؤلف بحق — في شكل مظاهرات صاخبة واصطدامات متكررة مع قوات الاحتلال وهو يقول « أنه لم يكن على الوفد الا أن يتعهد هذه الطاقة بالرعاية والتنظيم والتسليح ثم يطلقها في وجه الاحتلال ولكن هذا المفهوم للعمل الثوري والأساليب الثورية لم يكن يخطر ببال سعد زغلول الذي كان يعتقد أن الثورة لا تأتي الا عنصرا أو تلقائيا أي أنها لا تكون نتيجة تنظيم سابق ومن ثم فلم يستطع الوفد أن يرتفع من كونه حزبا متطرفا جماهيريا يعتمد على الوسائل الديماجوجية الى أن يكون حزبا ثوريا يعتمد على الوسائل والأساليب الثورية » ..

وفي اعتقادي ان قيادة الوفد بزعامة **سعد زغلول** باستثناء الدور الذي لعبه **عبد الرحمن فهمي** في التنظيم السري — لم تكن تختلف عن طابع جميع الثورات القومية ذات القيادات البورجوازية التي كانت تعتمد على تلقائية الجماهير وحدها ولا تعمد الى تنظيمها .. **ولعل هذا هو الدرس الذي استفادته الثورات الاشتراكية من الثورات البورجوازية فيما بعد .. وكان ايمان القيادات الاشتراكية للثورة بتنظيم طاقات الجماهير الثورية وتسليحها هو السبب في نجاحها فيما فشلت فيه الثورات القومية البورجوازية ..**

دور التنظيم السري

ولكن المؤلف مع حكمه على قيادة الثورة بالفشل في تنظيم طاقات الجماهير الثورية الا أنه يلاحظ أن الشعب المصري قد خالف القاعدة السائدة وهي « أن قمع ثورة من الثورات على أيدي قوات الاحتلال بعد بداية عهد طويل من الذل والخنوع حتى يلتقط الشعب الثائر أنفاسه ويسترد قواه وينهض من كبوته ويستأنف جهاده ... **الا أن قمع ثورة الشعب المصري على أيدي القوات البريطانية وحملات الانتقام الرهيبة كانت البداية الفورية لثورة أخرى سلمية أشد وأقوى مفعولا وأقوى تنظيما . وعلى يد هذه الثورة الجديدة سقط علم الحماية على أرض المعركة »** . ويرجع الفضل في ذلك الى محركين كبرين .. **الأول :** هو الدور الذي لعبه الجهاز السري للجنة الوفد المركزية والذي كان يشرف عليه عبد الرحمن فهمي سكرتير اللجنة .. وهذا الجهاز مكون من جيش قوامه الطلبة بحالة من الضبط بحيث أن كل الأوامر والتعليمات يمكن توزيعها في جميع أنحاء مصر في ٢٤ ساعة كما يلاحظ مراسل رويتر في القاهرة .. وكان عبد الرحمن فهمي يتلقى تعليماته من سعد زغلول شخصيا في باريس في ذلك الوقت .. وكانت هذه التعليمات تكتب بالحبر السري ولا يعلم بهذا النشاط بقية أعضاء لجنة الوفد في القاهرة ، ومعظمهم من كبار الأعيان الذين يعارضون أساليب عبد الرحمن فهمي الثورية مفضلين عليها الأساليب المشروعة « السليمة » ..

وقد ألقى هذا الكتاب مزيدا من الضوء على دور عبد الرحمن فهمي الهام في الحركة الوطنية والذي يكتنفه الغموض .. واليه يرجع الفضل في تنظيم الاضطرابات ومقاطعة لجنة ملنر وارهاب الوزراء وكبار الدولة عن طريق جهازه ، وابعادهم عن طريق التعاون مع الاحتلال في فترة نفي سعد وأصحابه .. وتنفيذ تعليمات سعد باشا باحتواء العمل العمالي والنقابي تحت الوصايه البورجوازية واقصاء الحركة الاشتراكية والشيوعية عن هذا المجال بعد أن حققت فيه نجاحا فائقا .. ويعد عبد الرحمن فهمي لدوره الخطير في تنظيم الثورة ، كما يصفه بحق أحد عملاء الاحتلال أمام المحكمة العسكرية التي شكلت لمحاكمته بقصد ابعاده عن التأثير في الأحداث ... « انه كان رئيس الحركة الوطنية أما سعد باشا فقد كان رئيس الوفد » ..

أما **المحرك الآخر** فهو **دور** العمل الثوري الفردي ممثلا في الجمعيات السرية .. **ويقرر المؤلف أن أثر هذه الجمعيات على الحركة الوطنية كان خطيرا وخصوصا أثناء ثورة ١٩ وفي أعقابها ..** نقد بسطت سلطانها على الحياة السياسية ، وكانت منشوراتها التي تطلقها عن خيانة الوزراء والسلطان والسياسيين الرجعيين تلقى الرعب في نفوسهم ، وكانت قنابلها التي تلقيها على من تتهمهم بالخيانة تحدث دويا له أصداء بعيدة في نفوس الكثيرين .. ويسجل ما قاله **هيكل باشا** في مذكراته عن نتيجة هذا النشاط **« ان قبول الوزارة — أثناء اعتقال سعد وأصحابه في مالطة — كان منظورا اليه من جانب الشعب نظرة مقت وازدراء »** ويقرر المؤلف أن الجمعيات السرية ظلت تشكل أساسا هاما من أسس الحركة الوطنية وعنصرا قويا من عناصرها حتى كانت كارثة مقتل السردار في نوفمبر سنة ١٩٢٤ التي سجلت بداية انحسار المد الثوري العظيم الذي انطلق في شهر مارس ١٩١٩ ، وكانت أول ضربة حقيقية استطاع الانجليز توجيهها الى القوى الوطنية . **واذا كانت ثورة ١٩ قد نجحت بفضل** حركة الجماهير والعمل الجماعي لها .. فان العمل الفردي **كان السبب في انتكاسة الثورة ..** ويناقش المؤلف ما الحقه العمل الفردي بالثورة من أضرار في تعليقه على حادث مصرع السردار « ان حادث السردار يجب أن يؤخذ على أنه أنموذج لما يمكن أن يلحقه العمل الفردي من ضرر ماحق بالقضايا الوطنية مهما قدم من خدمات .. بل ان الضرر الذي ألحقه العمل الفردي بثورة ١٩ في حادث السردار فاق ما قدمه لها في السنوات الست السابقة من فائدة .. فالأمر الذي لا شبهة فيه أن ثورة ١٩ انما تحركت وأحرزت مكاسبها بالعمل الجماهيري وحده

وعلى مستوى العمال والفلاحين والمثقفين والتجار والموظفين وغيرهم من طبقات المجتمع المختلفة ..

ولا يمكن أن نقارن فى الأهمية بين عمل جماهيرى كاضراب الموظفين أو مقاطعة لجنة ملنر أو الثورة الشاملة التى اجتاحت البلاد فى عام ١٩١٩ ، وبين حادث مثل حادث الاعتداء على محمد سعيد باشا وليس معنى هذا التقليل من أهمية الدور الذى يلعبه القطاع السرى فى الحركة الوطنية خاصة اذا كان متجاوبا مع الحركة الوطنية الجماهيرية دائرا فى اطارها الشامل وانما أريد القول أن وزن هذا العمل فى دفع عجلة الحركة الوطنية لم يكن شيئا يذكر فقد كانت هذه الحركة ماضية به او بدونه ولكن الحركة الوطنية لم تكن لتتقدم بدون عمل جماهيرى قبل مقاطعة لجنة ملنر الذى كان نقطة التحول فى معركة الحماية . **وفى الواقع أن الوزن الحقيقى للعمل الفردى الذى جرى فى ثورة ١٩١٩ هو الذى ظهر فى حادث مصرع السردار عندما تشابك فى عجلة الحركة الوطنية فعرقلها ثم أدارها الى الوراء . »** ..

لقد استغلت انجلترا جثة السردار لى ستاك أحسن استغلال واستطاعت أن تستخدمها فى اجلاء القوى الوطنية عن الحكم واخراج مصر من السودان ومقاضاة سعد باشا وحكومته الدستورية الاولى ثمن الاعمال الكبيرة التى تمت فى عهده القصير غاليا .. يتقلص الى ما قبل تصريح ٢٨ فبراير **ولقد كانت هذه النكسة التى قرر المؤلف أنها تشبه الهزيمة فى موقعة حربية ، حرية بأن تسبب للشعب المصرى فى ذلك الحين أقسى أنواع الاحباط** ولكن المؤلف استطاع من خلال عرضه للمعركة الدستورية التى أعقبت هذا الحدث ، ومن خلال رؤيا علمية ودراسة دقيقة لطبيعة هذا الشعب أن يخرج بنتيجة هامة تثبت سلامتها عاما بعد عام وهى **« أن الشعب المصرى يتمتع بحيوية دافقة تجعله يبدأ سريعا من أشد السقطات »** ويصف المعركة الدستورية التى أعقبت استقالة سعد باشا وخروج العناصر الوطنية من الحكم فيقول **« عند هذه المعركة توقف المد الثورى عن الانحسار »** ورد الشعب ردا بليغا على ماتهمته به جريدة التايمز البريطانية حين تحدثت عن فرصة نجاح حكومة زيور باشا فى الانتخابات — وهو الذى اشتهر بتسليمه الكامل للانجليز عقب مصرع السردار » فقالت « انه يتوقف على أن يقدم لها المصريون كل ما يسمح به جبنه الوراثى من تأييد » **ولكن نتيجة الانتخابات والفوز الساحق الذى حققه سعد باشا وانصاره فى البرلمان كان أبلغ رد على الاتهام الاستعمارى الضيق الأفق .**

المعركة الدستورية

كانت الحركة الدستورية عنصرا هاما من عناصر الحركة الوطنية فى هذه الفترة .. ويقرر المؤلف أن القضيتين .. قضية الاستقلال وقضية الدستور قد أصبحتا منذ تصريح ٢٨ فبراير كلا لا يتجزأ فكلتاهما تنفذ الى الأخرى **« والمتأمل فى تاريخ هذه الفترة منذ الاستسلام الزيورى الى عقد معاهدة ٣٦ يلاحظ أنها تتألف من ثلاث معارك دستورية كبرى متشابهة الى حد كبير اذ تبدأ كل منها باعتداء دستورى وتنتهى بانتصار القوى الوطنية وتقع فى اثنائها محاولة لاستخلاص الحقوق الوطنية من الانجليز »** ..

ويصف المؤلف كيف أدى وجود الاحتلال الى شراء الدستور بأغلى من ثمنه ، وكيف كانت الحياة النيابية تكلف حزب الأغلبية غاليا اذ تلزمهم بسياسة حسن التفاهم مع الانجليز لضمان حيادهم ضد القصر ... وكيف كان المندوب السامى البريطانى يهدد باطلاق يد القصر فى العبث بالدستور عند أقل بادرة تنذر بميل الميزان لصالح القوى الوطنية على حساب القصر .. ويستدعى البوارج البريطانية لاجلاء القوى الوطنية التى رفعتها اصوات الجماهير فى الانتخابات من الحكم . حتى أن كاتبا سياسيا ساخرا كالأستاذ **المازنى** خاطب الانجليز فى احدى المناسبات بقوله : **« الحق يا سادة ان هذا الاستقلال يخجلنا كثيرا والله فهل لكم أن تصنعوا معروفا فى هذه الأمة وتريحوها من هذا الاستقلال المخجل ؟ »** .

أما الدستور نفسه دستور عام ١٩٢٣ فقد كان دستورا بورجوازيا يعبر عن أمر واقع ويحتوى على مواد رجعية تحمى النظام القائم وتحرم تغييره بالقوة ... وتنص ديباجيته على أنه صدر كمنحة من ولى الأمر .. ومع ذلك فقد كان موضع انتهاك مستمر من القصر والعناصر الانتهازية وكان **عبد العزيز فهمى باشا** زعيم الأحرار الدستوريين وممثل الأعيان والذى لقب بأبى الدستور للدور الذى قام به فى وضعه ، يرى أن هذا الدستور **« ثوبا فضفاضا لا يناسب الأمة »** لأنه فى نظره يسمح بقيام دكتاتورية برلمانية يمثلها سعد تحل محل دكتاتورية القصر .

ويخلص المؤلف الى العبرة المستخلصة من الحياة الدستورية والبرلمانية فى هذه الفترة على ضوء رؤية العلمية الموضوعية لحركة التاريخ فيقول « وهكذا يمكن القول أن وجود القصر والأحزاب المتمردة على الفكرة الديمقراطية كان يمثل فى مصر استعمارا داخليا لا يقل وطأة ولا ايذاء عن الاستعمار البريطانى من الناحية السياسية هذا فضلا عما كانت هذه العناصر تمثله فى الحياة الاجتماعية كعناصر استغلال للطبقات الجماهيرية من الفلاحين والعمال بحكم امتلاكها لأدوات الانتاج الأرض والمصنع . .. وكان لهذا السبب أن طالت معركة الاستقلال وتأخر جلاء الانجليز عن مصر بدليل لا يحتمل الجدل هو أنه ما كادت تجتث من جذورها هذه الحياة السياسية والاجتماعية الفاسدة حتى استطاعت البلاد فى عهد قيادة وثورة ٢٣ يوليو أن تحقق جلاء الانجليز عن أرضها فى أقل

من أربع سنوات . بل ان بقاء هذه العناصر بعد ابرام معاهدة ٣٦ كان من أكبر أسباب عدم الاستفادة مما تضمنته هذه المعاهدة من مزايا » ..

الوفد وقيادة الحركة الوطنية

الحق ان هذا الكتاب يحتوى على أول محاولة علمية اكاديمية لتقييم دور الأحزاب السياسية فى مصر فى هذه الفترة ودور الوفد على وجه خاص ..

ولقد كان الكاتب على حق حينما قرر أن **تاريخ الحركة الوطنية فى هذه الفترة هو تاريخ الوفد .. فقد** تألف الوفد بعد الحرب العالمية الأولى للمطالبة بالاستقلال امام مؤتمر الصلح فى باريس وكان مشكلا من جماعة تمثل مختلف الأحزاب والاتجاهات تنتمى فى معظمها الى البورجوازية الكبيرة .. ووجد الوفد من الضرورى أن يستند الى توكيل مباشر من الشعب لتعزيز صفته التمثيلية بعد أن أيدته حكومة رشدى باشا القائمة فى ذلك الحين والسلطان فؤاد .. **ولقد لجأ الوفد الى هذه الفكرة لسيطرة العقلية القانونية على قيادته ..** وعادت التوكيلات التى طبعها ووزعها فى أنحاء البلاد حاملة مئات الألوف من التوقيعات ولما قامت قومة الشعب فى مارس ١٩١٩ وحدث الخلاف بين سعد ومعارضيه من المعتدلين فى قيادة الوفد حول تقدير قوة الشعب وقدرته على استخلاص حقوقه . خرج المخالفون لسعد ومعظمهم من أعضاء حزب الأمة القدامى الذين أصبحوا فيما بعد قوام حزب الأحرار الدستوريين ومعظمهم من أصحاب الأملاك الواسعة رؤساء العائلات الذين كان يسميهم لطفى السيد « **أصحاب المصالح الحقيقية** » ويتحدث باسمهم فى « **الجريدة** » فى مطلع هذا القرن وكانت هذه الطبقة تعتقد أن مقاليد الحكم ينبغى أن تظل فى يدها « **لأن الأمة لا تتكون من افراد وانما تتكون من العائلات .. والأعيان هم رؤساء الأمة الطبيعيون لأنهم رؤساء العائلات** » وهى نظرية لطفى السيد المشهورة فى تعريف الأمة وتاريخ النزاع بين الأحرار الدستوريون والوفد كما يقرر المؤلف هو فى حقيقته صراع بين هذه الطبقة وبين طبقة البورجوازية المتوسطة والصغيرة التى نمت فى ظل ظروف ثورة ١٩١٩ وفى ظل النهضة الاقتصادية التى قامت فى أعقابها على يد طلعت حرب وبنك مصر .. وهى الطبقة التى كان قوامها التجار والشباب المتعلم ومفكرو المدن وموظفو الحكومة وضباط الجيش ويؤيدهم العمال والفلاحون بحكم مصالحهم المرحلية فى تأييد الاستقلال والدستور الذين كان يناضل الوفد من أجلهم ..

وبسبب جماهيرية هذا الحزب الواسعة وتأثيره الكبير على الجماهير والتفافهم حوله .. اعتقد الكثيرون أنه حزب ثورى وحاسبوه حساب الحزب الثورى .. ولكن ما كتبه المؤلف عن تقييم الوفد قد وضعه فى مكانه الصحيح من هذه الناحية .. فهو يقول « **فالحقيقة أن الوفد لم يكن بطبيعته حزبا ثوريا كما هو معتقد لا عند تشكيله ولا قبل ثورة مارس ١٩١٩ ولا فى خلالها ولا فى الفترة التى بعدها ـ بالرغم من الدور الذى قام به عبد الرحمن فهمى بتأييد من سعد زغلول** » ذلك أن الوفد على الرغم من ايمانه بل واعتماده على النضال الشعبى فى كفاحه ضد الاحتلال الا أنه لم يتصور أن يتم جلاء الانجليز عن مصر بمحض هذا النضال الشعبى ـ أى عن طريق ثورة ـ فقد تصور فى البداية الحصول على الاستقلال عن طريق التفاهم المباشر مع انجلترا فلما رفضت الاعتراف به وقبضت على كبار اعضائه ونفتهم الى مالطة عادا الوفد بعد أن أطلقت انجلترا سراح زعمائه وسمحت لهم بالسفر الى الخارج .. فتصور الحصول على الاستقلال عن طريق اعتراف الدول فى مؤتمر الصلح لمصر باستقلالها بناء على أن المسألة المصرية مسألة دولية .. فلما خيبت الدول ظن الوفد واعترفت بالحماية وجاءت ظروف لجنة ملنر فى مصر عاد الوفد الى فكرة التفاوض المباشر مع انجلترا فلما فشلت مفاوضات الوفد مع انجلترا واصدرت تصريح ٢٨ فبراير الذى منحت فيه مصر مظهر الاستقلال دون جوهره انتهز الوفد فرصة انعقاد مؤتمر لوزان ليطرح المسألة المصرية عليه من جديد ويسعى فى الحصول من الدول على اعترافها باستقلال مصر وتنازل تركيا عن استقلالها لها . **فأين ثورية الوفد فى كل هذا ؟**

الحقيقة أن الوفد كان ينظر الى النضال الشعبى كوسيلة تعزز امكانيات العمل السياسى وتدعم مركز المفاوض المصرى على مائدة المفاوضات أمام الانجليز ... ولم يجعل هذا الحزب فى برنامجه التوسل بالثورة لاخراج الانجليز من مصر ولهذا فلم يعن قادته برسم مخطط ثورى يتضمن تشكيلات شعبية تكون على أهبة الاستعداد للتحرك عند افلاس الوسائل السياسية « **صحيح أن الوفد تميز بالتنظيم الشامل الكبير بالمقارنة بأحزاب ما قبل الحرب العظمى ، ولكن الأجهزة الوفدية التى انبثت فى جميع أحياء المدن والقرى لم يمتد عملها لأكثر من التهييج السياسى وتنظيم المظاهرات واحداث الاضطرابات والاثارة ضد الاحتلال وغير ذلك .. وبمعنى آخر لم تكن تنظيمات الوفد ثورية مسلحة بل تنظيمات ذات صبغة ديماجوجية ..** »

ويكشف المؤلف عن جانب من جوانب عجز قيادة ثورة ١٩ **ويتمثل فى فشلها فى الربط بين الثورة الوطنية والثورة الاجتماعية ..** فيقرر أن الوفد ظل طوال حياته عاجز عن اشعال ثورة أخرى مثل ثورة ١٩ والسبب فى عجزه مزدوج فهو يرجع أولا الى أن « تنظيماته لم تكن تنظيمات عسكرية مسلحة تستطيع ان تخوض غمار معركة ضد الاحتلال أو ضد القصر .. كما يعود الى أن الوفد لم يستطع خلال حكمه عام ١٩٢٤ أن يقدم للفلاحين والعمال برنامجا اصلاحيا (**ولا نقول ثوريا**) يسعى

لرفع مستوى هذه الطبقات الى الحد الذى يتكافأ مع تضحياتها ومن ثم فلم يكن لدى هذه الطبقات ما يدفعها فى ذلك الحين الى التحمس لقضية الحكم الدستورى الى درجة تستفزها الى ترك معاشها وزراعتها وصناعتها والقيام بثورة ضد الاتوقراطية .. وانما اقتصر دور هـذه الطبقات بعد ذلك على انتظار فرصة الانتخابات لترجيح كفة الوفد » .

الحركة اليسارية فى مصر

وفى الفصـــل الممتاز الذى خصصه المؤلف لمناقشة التيارات اليسارية فى الحركة الوطنية والذى يعد أول بحث موضوعى عن الحركة اليسارية والشيوعية فى مصر.. يشرح كيف اصطدم الوفد بالحركة اليسارية فى عهـــد سعد باشا وأنزل بها ضربة قاضية .. وكيف كان التفاف الجماهير حول الوفد بطابعه الوطنى البورجوازى عاملا حاسما فى اضعاف التيار اليسارى فى الحركة الوطنية ، وقرر المؤلف **أن الصدام بين الوفد والحركة اليسارية اصاب الفريقين باضرار جسيمة أدت الى فشل اليسار وجمود الوفد على طابعه البورجوازى بل ووقوفه عقبة كاداء فيما بعد فى وجه اى تغيير راديكالى اجتماعى مما ادى الى انهياره عند اصطدامه بثورة ١٩٥٢ ..** ويشرح المؤلف كيف ادرك الكونترن هذه الحقيقة عندما قال ان اكبر خطر على الحركة النقابية فى مصر انما هو سيطرة الوطنيين البورجوازيين على نقابات العمال . وبدون نضال حاسم ضد نفوذهم فان احتمال قيام تنظيم طبقى حقيقى للعمال يعتبر أمرا مستحيلا .. ولكن الكونترن قد دلل بهذه الدعوة على قصور شديد فى فهم حقيقة الموقف فى مصر ذلك أن فرصة النجاح للحركة الاشـــتراكية لم تكن فى محـــاربة الوفـد فى ذلك الحين وانمـا فى التسلل اليـه والعمل من داخله ما أمكن لأن العمل من خارجه كان يعتبر مقضيا عليه بالفشل . وفى الواقع أن اغفال هذه النقطة ليس مسئولا فقط عن فشل الحركة الاشتراكية وانما كان مسئولا أيضا عن وقوف الوفد عقبة فى وجه أى تغيير اجتماعى راديكالى وهو الموقف الذى التزم به حتى بعـد ثورة ٢٣ يوليو أيضا وكان السبب فى الاطاحة به » .

معاهدة ٣٦

يرد هذا الكتاب على التساؤل الذى يراود أى قارىء أو متأمل لتاريخ هـــذه الفترة .. وهـــو كيف تكون معاهدة ٣٦ التى تحقق لمصر استقلالا نراه نحن ناقصـا الآن هى النهاية الطبيعية للثورة الخالدة فى تاريخ مصر والتى كان شعارها « **الاســـتقلال التـــام أو الموت الزؤام** » ؟

وان الجماهير فى ثورة ١٩ هبت تطالب بالاستقلال وأهدتها معاهدة ٣٦ . هذا الاستقلال فى ظروف دولية تتجمع فى سمائها سحب الحرب .. ولكنه كان استقلالا مؤجلا .. علق جلاء القوات البريطانية عن الأرض المصرية بشرط مستحيل .. ألا وهو وصول الجيش المصرى الى درجة الأهلية والكفاية للدفاع عن حرية الملاحة وسلامتها فى قناة السويس بمفرده .. ووضعت انجلترا نفسها فى مكان الخصم والحكم .. ولقد عملت طوال مدة بقائها فى مصر من سنة ٣٦ الى سنة ٥٢ على ألا يصل الجيش المصرى الى هذه الحالة أبدا .. ولكنها لم تكن تدرى فى نفس الوقت بأن موقفها المتعسف والمعوق لعملية بناء الجيش المصرى قد وضع بذور الثورة التى قضت على الاحتلال الانجليزى لمصر تماما عام ١٩٥٦ قضاء مبرما ..

ويختتم المؤلف الفصل الذى أفرده لتقييم معاهدة ٣٦ بهذه العبارات التى تثير التأمل والتفكير .. « وقصارى القول فى معاهدة ٣٦ أنها قد هيأت لمصر التمتع بالاستقلال الداخلى الى الحد الذى سمح به النضال الحزبى فى مصر فيما بعد فى ظل وجود الملكية ودستور ١٩٢٣ والى الحد الذى سمح به اخلاص انجلترا فى تطبيق المعاهدة فى حادث مثل حادث ٤ فبراير كما هيأت لمصر التمتع باستقلالها الخارجى الى الحد الذى سمح باتخاذ موقف الحياد فى حرب كوريا ١٩٥٠ والى عدم الاعتراف بالصين الشعبية أو الدخول فى صلات وثيقة مع الاتحاد السوفيتى . وهيأت لمصر التمتع بمخالفة بريطانيا العظمى فى الحرب العالمية الثانية الى الحد الذى سمح وساعد على انتصـــارات بريطانيا فى الحرب العالمية الثانية وسمح بهزيمة مصر أمام العصابات الصهيونية .. ولقد خلصت معاهدة ٣٦ مصر من جانب كبير من مشاكلها مع انجلترا وهى المشاكل التى جعلت سعد زغلول وجعلت غيره من الساسة المصريين يرون ألا تتشتت الجهود بل توجـــه كلها الى تحقيق الاستقلال . فأخذت مصر بعد المعاهدة تفيق الى عروبتها والى المحيط العربى الذى تسبح فيـه وأخـــذ التفكير الرسمى فيها يتجه الى العالم العربى ليكتب صـــفحة جديدة فى تاريخ العرب الحديث » .

هذا هو ما انتهى اليه الأستاذ **عبد العظيم رمضان** فى كتابه الهام « **تطور الحـــركة الوطنيـــة فى مصر من سنة ١٩١٨ الى ١٩٣٦** » وكم كان من الصعب على أن أوجز فى هذه المساحة المحدودة سفرا ضخما للنضـال والثورة فى مرحلة هامة من تاريخ أمتنا .. وبقدر ما سد هذا الكتاب الممتاز فراغا ضخما فى مجال الكتابة التاريخية عندنا الا أنها تكشف عما كان موجودا قبلها من نقص .. فهو يلفت النظر الى أن تاريخنا لفى مسيس الحاجة الى المزيد من الجهود العلمية الأكاديمية المخلصـــة لاعادة تدوينه وتقييمه .

نجلاء حامد

ندوة الفكر



مع

خالد محيى الدين

اعداد : سامح كريم



● عن معنى الثورة عبر فيكتور هيجو قائلا : « الثوره هو فورة غيظ الحقيقة ، والمعنى الثورى معنى أخلاقى .. ذلك أن الاحساس بالحق يولد الاحساس بالواجب ، وليس ثمـة ثورة الا والى الامام ، وكل حركة للوراء هى شر .. » ..

● ما هى هذه الحقيقة فى واقعها وموضوعيتها .. التى عندما يفور غيظها تثور ؟ .

● والى اى مـدى ينطبق هـذا المعنى على واقع ثورة ٢٣ يوليو ؟

● وهل يمكن بعد ذلك أن نحدد معنى ثوريا نابعا من ثورتنا ؟



الحقيقة التى عنـــدما يفور غيظها تثور .. هى التى ترفض أن يكون انسان ما عبـــدا لانسان آخر ، أو يكون شعب ما مطية للاستعمار والاستعباد والاستثمار ، أو هى التى لا ترضى باستقرار يستباح فيه ظلما ...

ومعنى ثورة ٢٣ يوليو هو كل ذلك .. هى تعبير عن رغبة الشعب المصرى فى تحقيق ثورة وطنية ديمقراطية .

لقد كانت مطالب الشعب تتحدد فى نقاط محددة .. هى فى مجموعها الرغبة فى أن يخرج هذا البلد من حالة الركود الى حالة الانطلاق واللحاق بركب التقدم .

كان لا يمكن أن تتحقق آمال الشعب فى أى تغيير الا بتحقيق الاستقلال .

وكان لا يمكن أن تبنى أمة قوية بدون صناعة ، ولا صناعة بلا تنمية اقتصادية ولا الاثنان معا دون اصلاح زراعى ، ولا يمكن أن يتحقق كل هذا دون نهضة فى التعليم وتثقيف الشعب ..

ودون الدخول فى التفاصـــــيل .. اعتقد أن ثورة ٢٣ يوليو منذ قيامها حتى عام ١٩٦١ ـ عام التغييرات الاشتراكية ـ كانت على وشك اتمام ثورتها الوطنيه الديمقراطية ، والانتقال الى الاجتماعية كنظرية وتطبيق ـ أى أن المجتمع المصرى كان يطالب بهذه التغييرات .. وهذا ما يؤكد عمومية ثورة ٢٣ يوليو حتى عام ١٩٦١ .

وفى تقديرى أن ثورة ٢٣ يوليو حين حققت اهداف ومطالب المجتمع المصرى استحقت ان توصف بانها ثورة .. .

وفى العالم الثالث .. تعتبر مصر فى مقدمته من ناحية الاستقلال الحقيقى ودرجة التنمية الاقتصادية ، ومعدل التصنيع والاصلاح الريفى ، ونشر التعليم . وقد خطت مصر منذ ٢٣ يوليو خطوات هامة .. أفردت لها مكانا كبيرا بين بلدان العالم الجديد.

كل هذه الأمور تمت فنقلت مصر من مجتمع نصف اقطاعى ، نصف مستعمر الى ابواب مرحلة الانطلاق الاقتصادى ، وتصفية النفوذ الاستعمارى والقضاء على الاقطاع نهائيا ، فوضعت مصر فى طريق التطور الاجتماعى المستقل ..

ان الحقيقة التى كانت عليها أوضاع مصر قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ تؤكد بانها كانت فى حاجة الى هذه الجهود .. المتمثلة فى الثورة ..

●● هناك حقيقة تقول : أن الثورة ليست هى التى تخلق فكرة الثورة .. بل العكس هو الصحيح .. ان فكر الثورة هو الذى يمهد للثورة ويخلقها ، وهو الذى يهيىء لها ويحـــدد معنـــاها ..

● فهل كان هناك ذلك الفكر الثورى الذى مهد لثورة ٢٣ يوليو ؟

● وأى الكتابات كان خير دليل لقادة الثورة فى ذلك الوقت ؟

ثورة ٢٣ يوليو هى انعكاس للواقع الوطنى الثورى الذى عاشته مصر منذ الحرب العالمية الثانية حتى عام ١٩٥٢ .

والفكر الثورى الوطنى والاجتماعى الذى عبر عنه كتابنا .. والذى ظهر اكثر ما ظهر بين السطور فى الجرائد أو على صفحات الكتب طوال هذه الفترة أو ما قبلها هو الذى خلق وشكل فكر الضـــباط الاحرار ، وحـــدد لهم اهدافهم الوطنيـــه والاجتماعية .. وقد كانت الكتب الجديدة التى ظهرت اثناء الحرب العالمية الثانية وغداتها .. تشرح الاستعمار على أساس جديد من التحليل الاقتصادى الدقيق ، والدراسات الاجتماعية المعمقة .. هذا الى جانب العديد من التراجم التى قام بها كتابنا المصريون .. والتى جعلت الفكر الوطنى المصرى يتخذ موقفا جديدا يختلف عن موقفه الأول الذى كانت سمته الغالبة هى العفوية .. وكان هذا ولا شك له أكبر الأثر على فكر الضباط الأحرار ..

ولا اريد أن احدد كاتبا أو اسما او اتجاها .. ذلك أن الضباط الاحرار كانوا يمثلون جبهة وطنية استوعبت كافة الاتجاهات .. وكان كل اتجاه منها له فكر سابق متأثر بعدد من الكتاب والاسماء والاتجاهات ..

الذي أريد أن أقوله بعد ذلك أن الفكر المصرى الذى كان له وجهة نظر فى الناس والأشياء والذى حددته بفترة زمنية هى الفترة بعد الحرب العالمية الثانية .. ذلك الفكر .. هو مداد ثورة ٢٣ يوليو والذى نستطيع أن نقول عنه فكر ثورى ..

الثورة والتنظيم

●● وراء كل ثورة تنظيم اعد لها ونفذها .. وهذا التنظيم يضم ـ بالتأكيد ـ العناصر الواعية والمؤمنة بضرورة التغيير ، وقيام الثورة ..

● ماذا عن تنظيم ثورة ٢٣ يوليو ؟

كل ثورة يجب أن تتوافر لقيامها ظروف موضوعية مستقلة عن ارادة الأفراد هذا امر بديهى ، ولكن ذلك ليس بكاف لقيام الثورة .. ما لم يقم تنظيم من الأفراد يقومون باحداث التغيير ..

وبالنسبة لثورة ٢٣ يوليو كان لا يمكن أن يتحرك الجيش لينسلخ عن النظام القائم فى ذلك الوقت فيسقطه ، ويفتح الطريق نحو نظام جديد بدون تنظيم الضباط الأحـرار ..

فقد كان تنظيم الضباط الاحرار هو المحرك والقائد لجماهير الجيش ، والملهم لقوى الشعب التى تحركت بسرعة لتساند ثورة ٢٣ يوليو ..

المد الثورى المصرى

●● ان الحكم على احداث التاريخ هو من صلاحية الذين يكتبون التاريخ ، لا الذين يصنعونه اذ أن من يصنعون التاريخ لا يمكن أن يكونوا مجردين فى الحكم واسباب هذه الأحـداث ومسئولياتها ...

● ترى ما هو حكم التاريخ فى ثورتين سابقتين على ثورة ٢٣ يوليو هما ثورة عرابى ، وثورة ١٩١٩ ؟

● وهل هناك مـد ثورى بين هاتين الثـورتين وثورة ٢٣ يوليو ؟

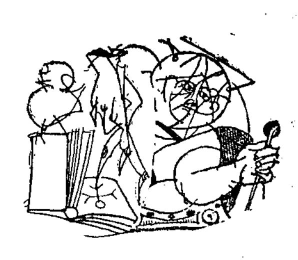
● وهل تعتقد أن هذا الحكم ينطبق عليك بوصفك واحدا من صانعى ثورة ٢٣ يوليو ؟

ـ ماذا تقصد بالتحديد ؟

هل كانت غزوات جنكيز خان وتيمورلنك فى أحكام الذين قاموا بها ـ بطولة فاذا بالتاريخ بعد أن تجرد عن التأثر بها يحكم عليها بالبربرية والهمجية .

وكانت فتوحات نابليون ـ فى أحكامه وأحكام معاصرين ـ عظمة وفخرا فاذا بالتاريخ بعد أن تجرد عن التأثر بها .. يحكم عليها بالوحشية والسطو على حقوق الغير .

وكانت فورة ثوار باريس عام ١٧٨٩ ، رعاعية .. فاذا بالتاريخ بعد أن تجرد عن التأثر بها يحكم بانها كانت فورة شرف وانسانية .



وكانت فورة ثوار روسيا ١٩١٧ ، رعاعية .. فاذا بالتاريخ بعد أن تجرد عن ملابساتها ووعى نتائجها ومحاصيلها يحكم بانها كانت فورة غيظ الحقيقة الانسانية .

وهكذا نرى ان التاريخ عندما يتجرد ـ ولابد وأن يتجرد ـ عن التأثر بما يرافق الثورات من أحداث مفجعة هى فى حقيقتها حجر الأساس فى بناء الانسانية الصحيحة الحقة ، وحجر الأساس لا يعيبه ان يطمره التراب ، ولا يفقد قيمته متى كان البناء الذى بنى عليه صامدا شامخا .

فمن لا تنصفه الأحداث المعاصرة .. لابد وان ينصفه التاريخ .. والتاريخ أصدق ...

ـ أتفق معك فى هذا الرأى ..

فالذين يكتبون التاريخ أصلح فى الحكم على احداث التاريخ من الذين يصنعون التاريخ .. هذه حقيقة ..

والنقطة التى اود ان أوضحها من خلال هذا الرأى .. هى أن الانسان يجب أن يحكم على أى ثورة من الثورات .. ليس بالظروف التى يعيشها هو .. ولكن بالظروف التى كانت توجد فيها هذه الثورة .

ومن هنا .. من هذه الزاوية بالذات يمكن ان نقول رايا فى ثورة عرابى ، ١٩١٩. وثورة عرابى اهدافها كانت سليمة .. حيث كانت تهدف الى تخليص البلاد من النفوذ الأجنبى تركى أو استعمارى .. وهذا تعبير عن أصالة الشخصية المصرية وكان مجال الصراع يتركز فى الجيش كأداة للسلطة والمجلس النيابى كاضعاف لنفوذ الخديو بجانب التعليم وبعض حقوق الفلاح .. ولا ينتقص من اهداف هذه الثورة كونها قد فشلت أو انهزمت . فعلاقات القوى فى الداخل أو فى الخارج ، ودرجة الوعى الوطنى والاجتماعى والتجارب السابقة هى التى كانت تحدد مصير نجاح الثورة أو اخفاقها ، وهى التى ينبغى أن تكون فى تقديرنا عند الحكم على هذه الثورة ..

ان الثورة العرابية فى اطارها الحقيقى ثورة للفلاحين وليست موجهة ضد الاستعمار فحسب وانما أيضا ضد الاقطاع وحاميه الأول الخديوى . ولعل البرنامج الذى صاغه عرابى .. هو برنامج واضح التقدم ، قاطع فى العداء للاستعمار والرجعية ..

وباختصار ان دراسة الموقف فى ذلك الوقت عالميا ومحليا .. تؤكد ان ثورة عرابى كانت شعلة أضاءت الطريق لما بعدها من ثورات .. رغم ان هزيمتها ادت الى الاحتلال ..

اما ثورة ١٩١٩ فكانت انطلاقة وطنية استفادت من اختلاف مواقع القوى العالمية، وغذتها افكار الحرية التى انتشرت اثناء الحرب العالمية الأولى ، مستفيدة من التغييرات التى حدثت فى المجتمع المصرى ببروز قوى وطنية واجتماعية جديدة متمثلة فى البرجوازية ، والطبقة الوسطى والعاملة .. التى سعت تتخذ لها مكانا تحت الشمس ، فقادت جماهير الشعب .

لقد اندفع الشعب المصرى بايمانه الوطنى نحو تحقيق الحرية ..

وتقديرا للظروف التى كانت فيها ثورة ١٩١٩ تستطيع القول .. بان هذه الثورة ان كان قد ضاع منها الكثير .. الا انها وضعت الأساس لتحقيق الاستقلال الفعلى فيما بعد فى الدولة المصرية . وسهلت الطريق أمام ثورة ٢٣ يوليو .. فقد جاءت ثورة ٢٣ يوليو ، وكانت بقايا قيادة ثورة ١٩١٩ قد قامت بعدة اشياء منها : تمصير الادارة المصرية ، الغاء الامتيازات ، تمصير الجيش المصرى ، الاذعان للضغط الشعبى لرفضه الأحلاف الأجنبية .

كل هذا قد مهد الطريق أمام ثورة ٢٣ يوليو لاستكمال الثورة الوطنية الديمقراطية الى نهايتها ..

واعتقد اننى وكل قيادة ثورة ٢٣ يوليو قد تشكل فكرهم ، ونمت خبرتهم فى معترك الحياة السياسية المصرية .. بالنضال الذى كان يتم على أرض بلادنا خصوصا فى تلك الفترة الحرجة اثناء الحرب العالمية الثانية وما بعدها . من اجل تأكيد الاستقلال المصرى ، والرغبة فى استكماله وبناء مصر القوية كجزء من الأمة العربية .. وكان يعيش فى ذهننا وفكرنا ذلك النضال الطويل الذى شنه الضباط الوطنيون الأوائل فى ثورة عرابى من أجل بناء جيش وطنى ، ووضع دستور وطنى ، ومن أجل حكم الشعب بنفسه ولنفسه . هذا الى جانب نضال جماهير الشعب المصرى فى

ثورة ١٩١٩ وفى العشرينات والثلاثينات ضد عهود الاستبداد والعدوان على الدستور ، ثم النضال الوطنى من أجل تأكيد الشخصية المصرية ، والرغبة فى حمايتها من المؤثرات الأجنبية الاستعمارية ، كل هذا قد جعل النضال الوطنى المصرى حلقة متصلة ومستمدة من ثورة عرابى الى ثورة ١٩١٩ الى ثورة ٢٣ يوليو .. واستمرت بعد ذلك لتواجه أعداء بلادنا ، ولتبنى على أرض بلادنا مجتمعا جديدا .

الثورة والعلم

●● فى تقديمك لكتاب « الأساس الاجتماعى للثورة العرابية تقول : فى النصف الثانى من القرن العشرين أصبح العلم هو السلاح الأساسى فى يد الحركات الوطنية ذات المحتوى الاجتماعى الثورى فى مواجهة قوى الاستعمار والرجعية .

● ماذا تقصد بكلمة « العلم » فى هذه الحالة ؟

● والى أى حد أمنت ثورة ٢٣ يوليو طريقها بالعلم ؟

● وهل هناك مجال للمزيد من الجهود فى هذا المضمار ؟

أقصد بالعلم .. العلم الاجتماعى .

فقد نمت فى السنوات الأخيرة التى سبقت الحرب العالمية الثانية، وما بعدها العلوم الاجتماعية .. وأصبح المجتمع الانسانى نفسه محل دراسة علمية مفصلة فى جميع جوانبه ، وأصبح الدراس فى هذه المجالات .. يجد أمامه قوانين اجتماعية مفصلة ترشده الى طريق مستقيم .

لقد أصبحت كل الظواهر الاجتماعية والاقتصادية تخضع للدراسة والتحليل واستخراج القوانين العلمية .. التى تحكم نشوءها وتطوراتها وعلاقاتها المتبادلة بالظواهر الأخرى .. وأصبح الاجتماع علم مثل علم الطبيعة والكيمياء والرياضة ..

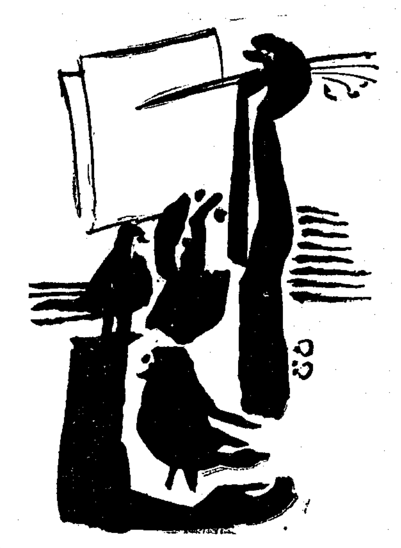
واكتشاف قوانين العلم الاجتماعية .. أصبحت سلاحا فى يد الثوار به يخضعون ما استعصى عليهم فهمه فى مجتمعاتهم ، ومجتمعات البلدان الأخرى ليحددوا على أساسها مسار ثوراتهم والقوى الوطنية والاجتماعية التى يعبئونها ويدرسون فى نفس الوقت قوى أعدائهم أى أنه لم يعد يترك أى شيىء للصدفة ، بل كل شيىء يجب أن يخضع للدرس والتحليل والتقييم .. وهذا ما يجعل الاستعمار والرجعية يعملون على حرمان قوى الثورة من فهم أسس هذا العلم .

كما أن قوى الثورة تناضل من أجل أن تبنى هذه الأفكار الثورية ، والاشتراكية العلمية هى قمة هذه الأفكار الاجتماعية .. فهى ترشد الثورى نحو طريق العمل والخلاص .

وبالنسبة لثورة ٢٣ يوليو فقد أمنت طريقها بالعلم ـ كما تقول فعملت على توسيع قاعدة التعليم فى كل مستوياته ، وفتحت الى حد كبير الطريق أمام التيارات والأفكار المختلفة وأصبح أمام المواطن المصرى ـ دارسا كان أو سياسيا ـ فرص الاطلاع على ما وصل اليه العالم فى العالم شرقه وغربه بصورة مطردة التقدم .

وفى أسلوب العمل .. لم تعد كراهيتنا للاستعمار والرجعية مصدرها العاطفة وحركتها التلقائية .. بل أصبح مصدرها الاقتناع العقلى الذى يعمق فهمنا للمشكلة فى كل جوانبها ، والذى يثير بعد ذلك وجداننا ويضع الأساس لحركة منظمة ... تبنى على هذا الأساس المتين وأقصد العلم .. وهنا أستطيع القول بأن الدراسة والعلم والاقتناع والمثابرة محل العاطفة والعفوية والمغامرة الذى كان سلوكا سائدا قبل ذلك .

وفى اعتقادى أنه مازال أمام ثورة ٢٣ يوليو شوطا طويلا حتى يكتمل ما تخططه فى هذا المضمار .. وأمامنا شوط طويل لنغرس فى نفوس الغالبية العظمى من الشعب الايمان بهذا الاتجاه .



مكتبتنا العربية

مواقف من الثورة

● ماذا تعنى ثورة ٢٣ يوليو بعد الخامس من يونيو عند الشعوب العربية ، وماذا تعنى عند شعوب العالم الثالث ؟

ثبت بعد عدوان الخامس من يونيو أن الاستعمار يريد أن يعود بالمنطقة العربية بكاملها الى حظيرته . وسلاحه فى هذه المرة .. دولة اسرائيل ، وجيشها .. اى أن تكون اسرائيل بقوتها هى سيدة هذه المنطقة ! ولكى تكون اسرائيل سيدة يجب أن تحطم وتقضى على كل الأهداف الوطنية والاجتماعية والقومية التى رفضتها ثورة ٢٣ يوليو .. ليعود الحكم الى فئات تابعة تفتح الطريق على مصراعيه للنفوذ الاستعمارى والنفوذ الصهيونى .

ولذلك فان الشعوب العربية قد تنبهت الى هذا الوضع .. فهبت فى التاسع من يونيو ١٩٦٧ من الخليج الى المحيط .. تعبيرا عن رفضها التخلى عن أهدافها الوطنية ، الديمقراطية ، الاجتماعية .. التى نادت بها ثورة ٢٣ يوليو ، ورفعت شعارها طوال السنوات الماضية .....

وشبيه بموقف الشعوب العربية من ثورة ٢٣ يوليو وموقف شعوب العالم الثالث التى ترفع راية نضاله شعوب آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينية . متخذة فى ذلك اساليب وطرقا متعددة للنضال ضد الاستعمار ، والعنصرية ، والصهيونية .. متلاحمة متضامنة مع ثورة ٢٣ يوليو .. معتبرة أن ثورة ٢٣ يوليو هى احدى مكتسبات العالم الثالث ، وان انتصار الاستعمار والصهيونية عليها فى المنطقة العربية تعد نكسة كبرى لبلدان آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينية .

الثورة والمواجهة الجديدة

● كان هدف الاستعمار والصهيونية اذن .. ضرب الثورة العربية ، وفى مقدمتها ثورة ٢٣ يوليو فى العدوان الأخير . وهنا تطلب الأمر مواجهة جديدة وحاسمة فى نفس الوقت من ثورة ٢٣ يوليو حتى تتلاءم وطبيعة الموقف . فالى أى حد استطاعت ثورة ٢٣ يوليو أن تتكيف مع الظروف بعد ٥ يونيو عام ١٩٦٧ ؟

● واذا كانت قد حدثت تغييرات . فهل كانت هذه التغييرات على مستوى المواجهة الجديدة ؟

ان الأهداف التى وضعتها قيادة ثورة ٢٣ يوليو على مسار خمسة عشر عاما قبل العدوان والتى تحقق منها الثورة الوطنية الديمقراطية ، والثورة الوطنية الاشتراكية .

هذه الأهداف ، بل والقيادة نفسها بدأت تواجه موقفا جديدا بعد الخامس من يونيو ١٩٦٧ .

فقد عادت القضية الوطنية تحتل مكان الصدارة ، وتطلب منا الحل مرة ثانية .. بعد احتلال اسرائيل جزءا من الأرض المصرية .. بعد هذا الوضع .. أصبحت القيادة المصرية مطالبة بأن تقدم خطا سياسيا جديدا للمرحلة الراهنة .

فى اعتقادى أن بيان ٣٠ مارس هو التعبير عن أهداف التغير أو هو الوثيقة التى كتبت بها خطوط التغيير بجعل قضية المعركة الوطنية هى قضية الساعة ، وأن توجه اليها كل الجهود . مع الحفاظ على المكاسب الاجتماعية .

ولعل كل ما قدم من اقتراحات فى شكل المجتمع والدولة .. كان يهدف الى تحقيق الهدف الأول ، وهو تحرير الأرض المحتلة ، وتعبئة كل الجهود من اجل ذلك .

ولا استطيع أن اتنبأ بصـــورة قاطعة فأقول بأن هذه التغييرات كافية أو على مستوى المواجهة الجديدة . لأن المحك عندى فى قيمة هذه التغييرات هو أننا نستطيع أن نواجه المواقف المتغيرة والمطلوب تغييـــرها .. فاذا لم نستطع أن نحقق الأهـــداف التى وضعناها فى الفترة القادمة وهى الردع بعد الصمود ، ثم البدء فى مرحلة التغيير .. يصـــح القول أن هذه التغييرات لم تكن بكافية او انها ليست على مســـتوى المواجهة الجـــديدة ..

على انه قد حدثت تغييرات فى بعض المجالات ، وخاصة فى المجال العسكرى أى اعادة بناء قواتنا المسلحة .. وهذا راجع الى اكتساب الخبرة من دول صديقة ، والتزامنا الحرفى فى تطبيق هذه الخبرة .

وحدثت تغييرات فى المجال الاقتصادى .. استطعنا بها ان نخفض المصروفات وان نقبض الاحترام المتزايد الذى تحصل عليه الجمهورية العربية المتحـــدة فى المجال الدولى .. بالرغم من هزيمة يونيو العسكرية . فقد اصبحت هذه السياسة أكثر واقعية وتقوم على أساس من الدراسة العميقة لعلاقات القوى العالمية ..

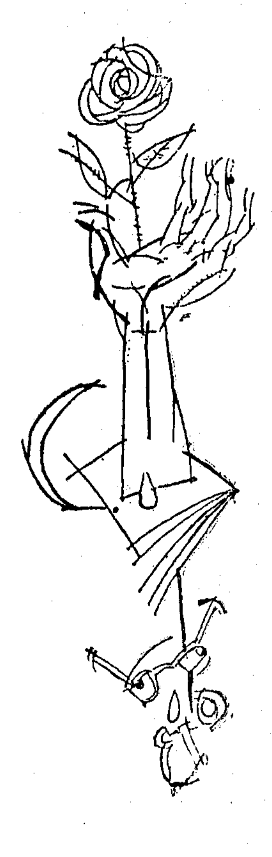
وحدثت تغييرات فى المجال الاقتصادى .. استطعنا بها أن نخفض المصروفات وان نقبض بيد حازمة على كل الامكانيات لتوجيهها الى أحسن استخدام مما أدى الى زيادة مصروفات الدفاع وفى الوقت نفسه استمرار المشروعات الانتاجية .

وحدثت تغييرات فى مواجهتنا لاسرائيل .. نلحظها من قدرتنا على الصبر والتحـرك الى الأراضى التى تحتلها .. وهذا شيىء لم يحدث فى الفترة الماضية كنا فقط نقـــوم بالدفاع .

على أنى أعتقد أن هناك مجالات لازالت تحتاج الى جهود أكثر وهى اعداد الدولة للحرب .. واقصد بذلك التنسيق بين مرافق الخدمات واعدادها لكل الاحتمالات.. أن هذا لم يصل الى المرحلة التى نتمناها ..

وكذلك اعداد الشباب للمعركة اعدادا روحيا وبدنيا وفكريا وعسكريا ..

والنقطة الأخيرة هى فى كيفية الاستفادة من التنسيق والتنظيم بوضـــع العلم والتكنولوجيا فى خدمة الانتاج والحرب .. تلك الحرب التى ليس لنا بديل سواها لمواجهة التحدى الاسرائيلى .



تفكير جديد

●● الفكر فى كل جوانبه ... سلاح يضاف الى أسلحة النصر فى المعارك فالذى يعرف كيف ، ولماذا ، ولأجل من يناضل، سوف ينتصر بالتأكيد ..

● ما هى أهم التعديلات الفكرية التى ينبغى ان تطرأ على موقفنا الثورى نتيجة للحرب الأخيرة مع اسرائيل ؟

فى تقديرى أن المنهج العلمى .. أهم شيىء ينبغى ان نركز عليه وأن يكون هو القانون الأساسى لكل التصرفات فى كل المجالات .

وهذا يعنى الدراسة المتأنية للواقع ولامكانياته ، ثم دراسة القدرات ووضـــع التخطيط اللازم والتنظيم اللازم . ثم وضع السياسات التى تتلاءم مع هذه القدرات، وهذا الواقع ..

اننا ينبغى فى هذه الحالة أن نبدأ ببرامج التعليم . ان نظام التعليم هو الذى سيحدد مستقبل هذه الأمة أمام التحدى الاسرائيلى ..

ينبغى أن ينتهى الطالب من مرحلته الثانوية وفى ذهنه محصول وفير من العلوم الأساسية فى هذا العصر .. وأقصد الرياضة والطبيعة والكيمياء والأحياء وأن تكون الرياضيات عامة وشاملة فى كل التخصصات والشعب .. هذا الى جانب الدراسات الانسانية وفى المقدمة الفلسفة .. الفلسفة يجب أن تعمم فى كل التخصصات والشعب كالرياضيات لما لها من فائدة فى تعليم الطالب أساليب التفكير ومناهجه .

كذلك ينبغى أن يعيـــد النظر فى التربية المعنـــوية ، وهذا يعنى تدريس الدين

بأسلوب يوافق روح العصر ، حتى نزيد من غرس القيم الخلقيـة والانسانية عند الطالب وتنمية الوازع الدينى لديهم ..

وأن تكون هذه الدراسات مصحوبة بالتركيز على الآداب والفنون وبقية الجوانب الجمالية فى الحياة .

كل هذا يجب أن يكون مقترنا بجهود ضخمة لبناء القوة الجسدية للشـباب بالرياضة والتدريب والاعداد البدنى .. التى سوف تنعكس آثار صـحة أبدانهم ولا شك على صحة عقولهم ..

وبهذه المناسبة .. يجب أن أحيى الجهود البناءة التى يبذلها وزير التربية والتعليم الحالى الدكتور حلمى مراد . فى تطوير برامج التعليم .. وان كنا نطالب المزيد ...

درس النكسة

●● فى أكثر البلاد تقدما .. يصبح هناك ضرورة لتنظيمات سياسية تحمى الثورة ومكاسبها من أعداء الشعب ، وتعمل على تأصيل مبادئها فى الداخل .

● هل تعتقـد أن التنظيمات السـياسية السابقة على النكسة قد تطورت بالشكل الذى يقنع بأنها استفادت من درس النكسة ؟

كانت هناك متطلبات لما بعـد النكسة ، وهى اعداد جماهير الشعب سياسيا وعسكريا واقتصاديا وفكريا للمعركة فاذا استطاعت التنظيمات الشعبية والسياسية والنقابية أن تواجه هذه المتطلبات وأن تنظم قوى الشعب وتعبئها .. تكون قد تطورت بالشكل الذى يقنعنا بأنها استفادت من درس النكسة اذ أنها الآن فى مرحلة انجاز التحـول ...

وليس خافيا علينا جميعا .. بأن هناك جهودا ايجابية تبذل الى حد كبير .. لكن من الصعب أن أحدد النتائج سلفا .. ولكننا نرجو أن تتحقق آمالنا ....

مستقبلنا مع اسرائيل

●● سؤال أخير ..

● ما هى تنبؤاتك بالنسـبة لمستقبل الثورة المصرية ، والثورة العربية الاجتماعية بوجه عام ؟

التحدى الاسرائيلى يضع أمام الثورة المصرية ، والثورة العربية الاجتماعية خطرا على الثورتين أن تتخطياه .. والا انتكست كل منهما وتراجعت وتحللت .

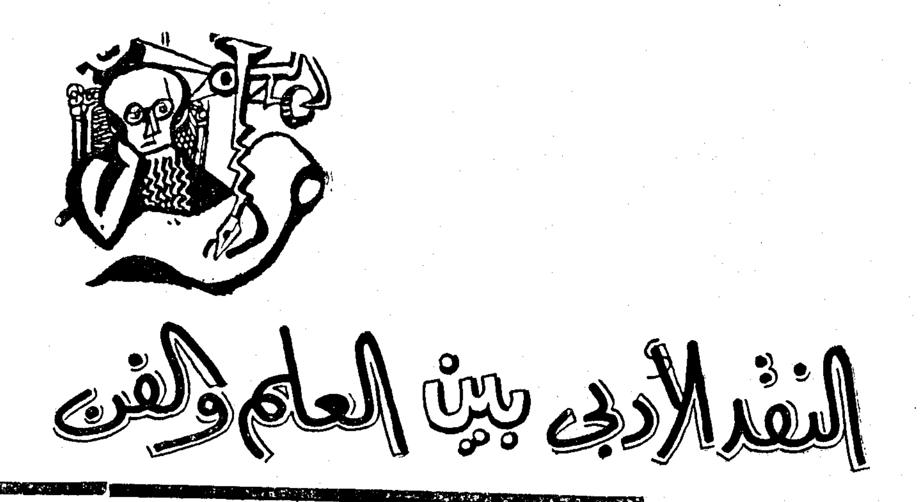
ولا أظن أنه فى الامكان أن تنتكس الثورة أو تتراجع أو تتحلل .. وربما يتساقط منها افراد .. أما الثورة فهى باقية ، ويجب أن تمضى .. اذ لا بديل غيرها ....

ان التحدى الاسرائيلى يفرض على الثورة المصرية أن تسلك طريقا جديدا فى الداخل وفى الخارج .. هذا الطريق الجديد .. هو اعادة تنظيم مجتمعاتها تنظيما راقيا معبئين كل طاقاتهم لمواجهة هذا التحدى الجديد ..

والثورة الاجتماعية هى الطريقة الوحيدة لتعبئة موارد هذه الأمة ضد العـدوان الصهيونى ، ولا بديل لهذا ... فالنظام الراسمالى ليس بقادر على مواجهة هذا التحدى .. ولا يستطيع الا الخضوع والتبعية لراس المال الأجنبى ، والاستسلام للضغط الصهيونى ...

طريق الخـلاص اذن .. هو طريق الثورة الاجتماعيـة الاشتراكية ولهذا فان التحدى الاسرائيلى ، والجهود من أجل اذالته أو الوقوف ضد أخطاره .. سوف ينضج الثورة الاجتماعية فى المنطقة العربية ....

ان التحدى الاسرائيلى ، وزيادة نضالنا ضده من شانه أن يفتح الطريق نحو وحدة قومية ، ويتحدد مصير قياداتها الوطنية والاجتماعية فى بلدانها .. على أساس تقديرها لهذه الأبعاد ، والعمل على تحقيقها ..



النقد الأدبى بين العلم والفن

د. ساميه أحمد أسعد

قبل أن نتحدث عن علاقة النقد الأدبى بكل من العلم والفن ، يجدر بنا أن نعين العناصر الأساسية التى تقوم عليها التفرقة بينهما • يمكن أن نقول ، فى هذا الصدد ، **أن الفن موقف ، أو تعبير ، أو رؤيا ذاتية ، وفقا لأسلوب فردى ، يفضى الى نتائج نسبية بحتة • فى حين أن العلم موقف ، أو تعبير ، أو رؤيا موضوعية ، وفقا لمنهج جماعى ، يفضى الى نتائج مطلقة** • قد لا يتفق الكثيرون معنا فى هذا التعريف ، لكننا اخترناه بحيث يلائم الموضوع الذى نحن بصدده •

ولنرجع الى التعريف الذى قدمته القواميس لكلمة النقد عامة ، والنقد الأدبى خاصة ، لنستبين ما اذا كان قد عرف بأنه علم أو فن • يقول ليتريه Littré أن النقد « **فن تقييم المنتجات الأدبية ، والأعمال الفنية ، الخ ••** » وأنه « **مجموع قواعد النقد** » ، وأن النقد الأدبى « **نقد يبحث عما اذا كان العمل الأدبى قد تم تاليفه بحيث يعجب القراء ، عما اذا كان ياتى بجديد ، الخ ••** » •

ونقرأ فى قاموس Dictionnaire Universal des lettres

« **جرى التقليد على تعريف النقد الأدبى بأنه تطبيق قواعد الذوق على مؤلفات الفكر ، بأنه فن الكشف عن الجمال وتقييمه** » . وردت فى التعريفين اذن كلمة فن ، ولم تذكر كلمة علم مطلقا • لكن اذا رجعنا الى المؤلفات التى تروى تاريخ النقد الأدبى ، وجدناها ، ابتداء من القرن التاسع عشر ، تتحدث عن النقد العلمى • أما النقد الحديث فهو نقد مرتبط بالعلم الى أبعد حد ، نظريا وتطبيقيا ، مما يفسر أهمية القضية التى نطرحها للبحث على هذه الصفحات •

كان النقد قبل القرن التاسع عشر فنا يمارسه الناقد معتمدا على الذوق أو الحدس أو ما يسمى بالعبقرية • كان تطبيقا لقواعد وضعها أصحاب النظريات أمثال **بوالوه** سلفا • كان مهنة يعتمد عليها البعض فى كسب قوتهم اليومى • وأيا كانت الصفة التى تلصق به ، لم يكن ليخرج عن كونه فن بحت • ولم يرد له من يمارسونه أن يكون غير ذلك • ظلت الأمور على هذه الحال حتى جاء **سانت بيف** ، أى حتى بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر • ولم يكن ليتسنى للنقد أن يسلك دربا غير هذا ، لأن العلوم بصفة عامة لم تكن قد أحرزت ذلك التقدم الذى لمسناه فيما بعد • نشأت نزعة النقد الى العلم مع نشأة النظرية الوضعية لصاحبها **أوجست كونت** • يرى الوضعيون أن الموضوعية فى النقد لا تتحقق الا بالقراءة والبحث البيوغرافي • ولابد ، للوصول الى ذلك ، من موقف علمي يستهدف الشرح قبل



أ . د . جرييه

التقييم ، ويكشف ، بصفة خاصة ، عن العلاقة التى تربط العمل الفنى بالظروف التى نشأ فيها .

ولنذكر القارىء بأن هذا الموقف اتخذ فى فترة كانت العلوم الطبيعية والكيميائية قد تطورت خلالها تطورا هائلا ، نتيجة لاستخدام منهج جديد للشرح والتفسير ، منهج ينتقل من الوقائع الى قوانينها ، ويستوحى حتمية صارمة تحكم العالم . عمد الوضعيون اذن الى تطبيق منهج علمى تفسيرى على المؤلفات الأدبية . ويعنى هذا **أن العمل الأدبى نتاج لانسان تاريخى ، واجتماعى ، ونفسى . على النقد أن يفسره . والتقييم لا يمكن أن يكون الا موضوعيا ، وقائما على معايير نابعة من التفسير ذاته .**

البحث عن منهج

قلنا أن العلوم الطبيعية كانت قد تطورت فى تلك الفترة . لكن العلوم الانسانية كانت لا تزال فى مرحلة الطفولة . وكانت أفكارها الأساسية ثمرة لتفسير مثالى أكبر منها ثمرة للملاحظة المدققة . أى أنها كانت تفتقر الى الجدية العلمية . ومن ثم جاءت التفسيرات التى اعتمدت عليها ضعيفة واهية .

تتميز النزعة العلمية للنقد فى تلك الفترة بالبحث عن منهج . يقول تين Taine :

« يتلخص المنهج الحديث الذى أحاول أن أطبقه فى اعتبار المؤلفات الانسانية فى وقائع ونتائج لابد من تحديد خصائصها والبحث عن أسبابها ، لا أكثر . واذا فهمناها على هذا النحو ، لما استبعد العلم شيئا ، أو غفر شيئا ، بل قرر وفسر ... ونحا نحو علم النبات الذى يدرس ، بنفس الأهمية ، شجرة البرتقال تارة ، وشجرة الصنوبر تارة .. انه ، هو نفسه ، نوع من علم النبات يطبق على الانسانية » .

لقد برز تين بالفعل ، أكثر من سواه وجود نقد علمي حدد مبادئه : تقييم مبني على معايير موضوعية ، بحث بلا كلل عن الأسباب . لكنه ظل ناقدا مثاليا مولعا بالتجريد ، ولم يقدر على الملاحظة الدقيقة المثابرة . واذا تعمق الباحث فى نقده ، لا يجد فيه ، بالرغم مما قد يبدو ظاهريا ، أية فكرة جادة عن السببية الاجتماعية أو النفسية . لكنه رسم الخطوط الأولى لعلم اجتماع تاريخى فيما يختص بالأدب . ولا شك فى أنه مهد السبيل الى النقد السوسيولوجى ، أى النقد القائم على علم الاجتماع . الا أن منهجه التفسيرى لم يفض الا الى انطباعية خالية من القيمة الموضوعية . لم يجب ، على سبيل المثال ، على السؤال الجوهرى الخاص بالعلاقة بين العمل الفنى ، والانسان ، والجماعة . **ولقد ظل أسير مثالية فلسفية أبعدته عن الموضوعية الحقة . لكنه جعل النزعة العلمية تخطو خطوة هامة الى الأمام .**

حاول **برونتيير** من بعده أن يقيم نقدا علميا على أسس موضوعية . لكن كلمة موضوعية التى يستخدمها تخفى وراء مظهرها الوصفى ، فى الواقع ، نقدا اعتقاديا يحترم التقاليد الى أقصى حد . من النقاط الأساسية التى يستند اليها برونتيير فى وصفه منهجه بأنه علمى أن الأجناس الأدبية تتطور وفقا لقوانين معينة ، شأنها شأن الفصائل الحيوانية ، كما سبق أن بين **داروين** .

لم يصبح لفكرة النقد العلمى مضمون جاد الا مع **هنكان** Hennequin . لكنه ، للأسف ،



م . دورا

ـ مات غريقا فى السين وهو فى الثلاثين من عمره ـ ، لم يتمكن من تطبيق النظرية التى وضعها فى مؤلفه « **النقد العلمى** » . يتساءل المؤلف : هل ينظر النقد العلمي الى العمل الأدبى على أنه وسيلة للوصول الى معلومات تاريخية ونفسية ؟ أم أنه على عكس ذلك ، ينظر اليه على أنه غاية ، ويستعمل ، بوصفها أداة ، معلومات غير أدبية لتفسيره ؟ يطرح مثل هذا السؤال قضية المنهج : **هل نبدأ من العمل الفنى وننتهى الى الفنان ، أم نبدأ من الفنان وننتهى الى العمل الفنى ؟** يجيب هنكان بوضوح على هذه الأسئلة . فضلا عن أنه ، من ناحية أخرى ، مهد السبيل للمناهج الحديثة . ولقد أشار البعض الى تأثيره على **شارل بودوان** ونقده التحليلى .

حاول **پول بورچيه** Bourget أن يوجد نقدا تحليليا اجتماعيا مشابها لذلك الذى أشار اليه هنكان . لكن آراءه المسبقة حالت دون اتخاذه موقفا وضعيا دقيقا . ومع ذلك ، يدخل نقده فى نطاق النقد العلمى . وهو أقرب الى هنكان منه الى تين . فهو يبدأ من العمل الفنى وينتهى الى المعطيات النفسية الاجتماعية . لذا نراه لا يهتم الا قليلا بشخصية المؤلف ، ويولى كل اهتمامه للقيمة الاجتماعية للعمل الأدبى . أو لم يرد أن يكون « **مؤرخ الحياة المعنوية خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر** ، ما دامت « **الأعمال الأدبية** أقوى وسيلة لنقل التراث السيكولوجى ؟ » .

نحو نقد علمى

وجد النقد فى القرن العشرين ، بطريقة تكاد تكون طبيعية ، المنهج الذى جد فى اثره خلال القرن الماضي . نسوق ، من بين الأسباب التى أدت الى ذلك ، تطور العلوم الانسانية ، من ناحية ، وتطور الأدب نفسه ، من ناحية أخرى .

شهد النصف الأول من القرن العشرين نشأة التحليل النفسى الذى يسبر أغوار النفس البشرية ، وعلم الاجتماع الذى يتناول العلاقة بين الفرد والمجتمع . لنضف الى ذلك تقدم الفلسفة ، وفلسفة الوجود بصفة خاصة ، تقدما هائلا . هل يعنى هذا أن هذه العلوم لم تكن موجودة قبل القرن العشرين ؟ **الجواب نعم ولا فى آن واحد** . فلقد أنجبت اليونان القديمة أعظم الفلاسفة ، وأعظم من درسوا النفس الانسانية . كما أن **أفلاطون** ، ومن بعده **ابن خلدون** ، مهدوا لعلم الاجتماع الحديث . لكن هذه العلوم طفت على السطح ، وازدادت أهمية وعمقا ، حتى تساير ظروف العصر ، عصر القلق ، والتطورات الاجتماعية الهائلة . وكان ان استوحى النقد الأدبى منهج كل من التحليل النفسى وعلم الاجتماع ، بصفة خاصة .

رأى النقاد الجدد **أن الأداة العلمية قد تفيد اقامة نقد بناء خلاق على أسس وضعية ، تفسيرية بقدر الامكان ، تعمل فى اتجاه انسانى** . لكننا نتساءل : الى أى مدى يبلغ هذا النقد الحديث موضوعية حقة ، والى أى مدى يمكنه أن يقيم العمل الفنى ، وبأى طريقة ، لأن النقد فى نظر البعض لابد وأن يفضى الى تقييم ؟

ثبتت فاعلية التحليل النفسى فى فهم الانسان فهما نظريا . كما ثبتت فاعليته فى مجال التطبيق أيضا . ونقصر حديثنا هنا على النتائج القريبة أو البعيدة لتدخله فى عملية النقد . لينتهى التحليل النفسى الى أن الابداع الأدبى ليس

الا حالة خاصة ، قابلة للتحليل ، شأنها شأن سائر الحالات الأخرى • كل عمل فنى ينتج عن سببة نفسية ، ويحتوى على مضمون ظاهر ، ومضمون خافى ، شأنه شأن الحلم : أى انه انعكاس لنفس المؤلف ، وغالبا ما يكون انعكاسا لأسباب لم يكن المؤلف واعيا بها حين أبدع عمله • **ويمكن أن نعرف التحليل النفسى للأدب تحليلا دقيقا بقولنا أنه تحليل المضمون الخافى للعمل الأدبى** • لكن النقاد الذين اعتمدوا على التحليل النفسى فى دراساتهم بينوا كيف يمكن استخدام الانتاج الأدبى على أنه أداة دائمة للبحث عن أعماق نفسية المؤلف ، أى أنهم تطلعوا الى امكانيات أفضل للبحث والتقييم • بعبارة أخرى ، حلل هؤلاء النقاد بعض الحالات المرضية من خلال المؤلفات ، ولم ينتبهوا الى حكم نقدى • وابتعد الأدب عن نقدهم كل البعد • الا أن مادة التحليل الأدبى أصبحت ، فيما كتب بودوان من مؤلفات ، عملية كشف عن عناصر جديدة للتفسير والتقييم ، من خلال الايضاح النفسى •

وسار **شارل مورون** من بعده فى نفس الطريق • ويتلخص منهج كل منهما فى الاعتماد ، فى آن واحد ، على الدراسة الدقيقة لمادة العمل الفنى والمعطيات البيوغرافية • **أما جاستون باشلار** فيستخدم منهجا يبحث ، فى مؤلفات الكتاب والشعراء ، عن مختلف المركبات التى تمنح العمل الأدبى وحدته • ونلمس بوضوح أن ثلاثتهم يختلفون عن أسلافهم **د • لدفورج ومارى بونابرت وأوتورانك** ، لأنهم يعملون على تفسير وتقييم العمل الفنى نفسه • واذا بدءوا ، فى مقام ما من تحليلهم ، بالعمل الفنى ، وانتهوا الى المؤلف ، جعلوا دائما من العمل الفنى الغاية والهدف • عندما يصور لنا بودوان **ڤيكتور هيجو** موزعا بين الميل الى العداء والاحساس بالذنب ، أو عندما يصور لنا مورون **مالرميه** وقد دفعته الى الأبد ذكرى أخته الميتة ، لا يريدون أن يقولوا لنا : انهم كذلك ، فحسب ، بل يودون أن يقولوا لنا : لو لم يكونوا كذلك ، لما كتبوا ما كتبوه • يمكننا التحليل النفسى اذن من جمع بعض العناصر المتناثرة ظاهريا ، فضلا عن أن القصائد ، والمؤلفات النابعة من الخيال ، توحى ، من تلقاء نفسها ، بفكرة الصور التى يجذب بعضها بعضا ، ويذكر بعضها ببعض ، بحيث يولد توافقا يتكرر ويستعاد • ومن أهم ما وصلوا الى نتائج ايجابية فى هذا المضمار شارل مورون ، وجاستون باشلار ، ورولان بارت •



ا • رينيه

من النقد النفسى الى النقد الاجتماعى

رأى أنصار النقد السوسيولوجى ، أو الاجتماعى ، أن تفسير العمل الأدبى ، حتى لو كان جادا ، يظل جزئيا ، لأن العامل النفسى مرتبط بالعامل الاجتماعى . **والتحليل النفسى يرجع ، بطريقة غير مباشرة ، الى العوامل الاجتماعية عندما يتحدث ، من ناحية ، من أثر العائلة على الشخصية ، ومن ناحية أخرى ، من الأصداء المتداخلة بين شخصيتى القارىء والفنان** .

يرجع **يونج** Jung مثلا الى اللاشعور الجماعى والمركبات الجماعية ، ويرى أنها يمكن أن تكون أصلا للابداع الأدبى . وعلم الاجتماع هو العلم الوحيد الذى يستطيع أن يربط بطريقة مجدية ، بين العمل الأدبى وظروفه البيئية . ولا يعنى هذا العودة الى مثالية النقاد الوضعيين فى القرن التاسع عشر ، لأنه لم تكن لديهم فكرة واضحة عن طبيعة العامل الاجتماعى الذى أرجعوه الى عناصر نفسية ؛ ولقد رأوا أن هناك توافقا بسيطا آليا بين الفن والبيئة ، مما أدى بهم ، فى كثير من الأحيان ، الى الاقلال من شأن الفردية المبدعة وحرية الفنان . لذا التفت النقاد الجدد الى المفاهيم الماركسية . وأثرت هذه المفاهيم بدورها على النزعات التى نلمسها حاليا فى النقد الفلسفى .

يقوم النقد الماركسى على الأسس الآتية : انتماء العمل الأدبى الى بناء آيديولوجى ، وضرورة دراسته فى علاقته الجدلية بذلك البناء . لابد من أن يضع التحليل الاجتماعى كل من الفنان أو الأديب والعمل الأدبى فى بيئة تتميز بالصراع بين الطبقات من الناحية الاجتماعية ، يعبر العمل الأدبى عن رؤيا معينة للعالم ، عن وجهة نظر اجمالية فى الواقع ، والواقع ليس حدثا فرديا ، بل هو حدث اجتماعى . يفكر الكاتب فى هذه الرؤيا ، يحس بها ، ويعبر عنها . **ولكل عصر موضوعات عامة تلائم بناءه الاجتماعى . ولكى نعين موقع العمل الأدبى من المركب الاجتماعى ، لابد من تفسير مضمونه** . لكن البيئة الاجتماعية التى يولد فيها العمل الفنى ، والطبقة التى يعبر عنها ، ليستا بالضرورة البيئة والطبقة اللتين أمضى فيهما المؤلف شبابه أو جزءا يذكر من حياته . بل قد يكون هناك فرق أساسى بين أفكاره السياسية ، والفلسفية ، ونواياه الواعية ، والطريقة التى يحس بها العالم الذى يبدعه أو يراه . **بلزاك** ، مثلا ، كان رجعيا ومتعاطفا مع الأرستقراطية ، لكنه جعل منهما هدفا لسخريته .

ليست هناك علاقة آلية بين الرؤيا التى يعبر عنها الفنان وبيئته الاجتماعية .. هذا بالنسبة للمضمون . والشكل ، هو الآخر ، رهن الظروف التاريخية . ولا يمكن ، بحال من الأحوال ، فصله عن المضمون . لا وجود لشكل مستقل ، ولكل جنس أدبى قوانينه الخاصة . وتؤكد الماركسية ، فى النهاية ، أن العمل الفنى نتاج عبقرية خاصة . وكلما ازدادت أهميته ، عاش ، وفهمه الناس وكلما كان عظيما ، كان شخصيا . لابد ، بالفعل ، من شخصية قيمة ، من فردية غنية قوية للتفكير فى العالم ، وتكوين رؤيا خاصة عنه ، والاتحاد مع الحياة والقوى الأساسية للوعى الاجتماعى فى نشاطها وابداعها . وعادة ما يكون الكاتب العبقرى هو ذلك الذى يعبر ، لأول مرة ، عن عالم انتقالى بين فترتين زمنيتين ، ويعكس ، بصفة خاصة ، القيم الجديدة الناشئة ، أو يستعيد القيم الانسانيه الماضية من أجل خلق مستقبل جديد . يقول **كورنو** Cornu : « **يحدد النقد الماركسى لنفسه ، كموضوع ، لا تقييم لمضمون العمل الفنى بالرجوع المستمر الى العلاقة الطبقية التى يوجدها ، فحسب ، بل ايضا ، وبصفة خاصة ، الاسهام فى اعداد مؤلفات جديدة تلتفت الى المستقبل** » .

الأدب وسائر الفنون

قلنا أن تطور النقد الأدبى اتخذ طابعا علميا مرجعه تطور الأدب نفسه . من البديهى أن العلاقة بينهما وثيقة ، وأن مهمة النقد مسايرة الأدب ، والتنبؤ به فى بعض الأحيان . وتطور الأدب مرتبط بدوره بالتقدم الهائل الذى أحرزه التكنيك فى كافة المجالات الفنية . لنشر ، أولا ، الى ترابط الفنون فى عصرنا هذا : **الأدب ، والفن التشكيلى ، وفن الموسيقى ، والفن السينمائى والمسرحى** ، الخ .. لم نعد فى ذلك القرن الذى كان يفصل فصلا تاما بين الملهاة والمأساة . ونقد **برونتيير** المبنى على الفصل بين الأجناس الأدبية أصبح غير ذى موضوع . يكفى أن نلفت النظر الى أن الأديب ، فى القرن العشرين ، يقرض الشعر ، ويكتب المسرحية ، ويكتب السيناريو ، ويهتم أحيانا بفن الرسم أو خلافه . ولنذكر على سبيل المثال ، **جان كوكتو ، وآاجون ، وسارتر ، وروب جرييه ، ومرجريت دورا ، وأوديبرتى** ، الخ ... وقد يرد علينا البعض قائلين أن تلك ظاهرة لمسناها من قبل عند ڤولتير وهيجو ، وغيرهم من الأدباء . لكن ، اذا ربطنا بين تلك الظاهرة ودأب هؤلاء الفنانين على الربط بين الفنون ، آخذين فى اعتبارهم التكنيك الخاص بكل واحد منها ، أدركنا ، الى حد ما ، صحة ما نقول . السينما بصفة خاصة استهوت كبار

الفنانين المعاصرين . كتب **سارتر** سيناريو أسماه L'engrenage وأخرج كوكتو أفلاما أصبحت كلاسيكية « **الحسناء والوحش** » ، و « **أورفيو** » و« **العودة الأبدية** » عن قصة **تريستان وايزولد** . وكتب أديبرتي « **الدمية** » للسينما ، الخ ... واذا قرأنا روايات **روب جرييه** ، وجدنا أنها مشاهد سينمائية خالصة عرف **آلان رينيه** Resnais كيف يترجمهما الى صور ، بل أن روب جرييه تعمد كتابة سيناريوهات بعض الأفلام .

والرواية الجديدة بصفة عامة لا تفهم الا بربطها بأفلام الموجة الجديدة . وكما اقترب الأدب من السينما ، اقتربت السينما من الادب . فيلم « **هيروشيما ، يا حبيبي** » مثلا ، ولقد كتبت مرجريت دورا السيناريو الخاص به ، قصيدة شاعرية تعتمد على الصورة . ولا يسع المتفرج ، ازاء فيلم « أحبك ، أحبك » ، آخر أفلام آلان رينيه ، الا أن يذكر **مارسيل بروست** و « **البحث عن الزمان المفقود** » . وفيلم **فيلليني** «**ثمانية ونصف**» يترجم الى صور موضوعا سبق أن عالجه پيرندللو بالحوار المسرحي في « **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** » وكتاب المسرح ، بدورهم ، يأخذون في الاعتبار ، اذ يكتبون ، الامكانيات الحديثة للمسرح ، من اضاءة ، وديكور وامكانيات تغيير الزمان والمكان ، الخ .. مسرحية **أرمان جاتي** A. Gatti « **أوجست چيه** » لم تكن لتقبل التمثيل الا على خشبة قسمت الى أجزاء ثلاثة ، وتدور فيها أحداث خاصة بمراحل ثلاثة من حياة البطل ، تدور في آن واحد أو تتتابع . يشير كتاب المسرح أحيانا في ارشاداتهم للمخرج الى مناظر سينمائية تصاحب الحوار المسرحي . ولعلنا رأينا في مسرحية **ميخائيل رومان** «**ليلة مصرع جيفارا**» كيف استخدم **كرم مطاوع** المناظر السينمائية . ومسرحيات يونسكو « **السائر في الهواء** » ، و « **الخرتيت** » ، و « **اميديه أو كيف نتخلص منه ؟** » ، حيث نجد جثة تظل تكبر حتى تحتل خشبة المسرح كلها ، لا يغيب عنها قدرة الاخراج المسرحي على ترجمة كل هذا الى حركة وصور .

هل هناك نقد علمي ؟

ربما قيل لنا ، ما للنقد وكل هذا ؟ اننا ، اذ نؤكد الصلة بين الأدب والفنون الأخرى ، انما نؤكد نزعة الأدب الى العلم . فالتكنيك ، بصفة عامة ، قائم على العلم ، وتفسيره علميا أمر ممكن ، بل ان الطابع الجاف الذي يتميز به الأدب الروائي والمسرحي الحديث ، يجعلنا نشعر أننا أمام مؤلفات يغلب عليها الطابع العلمي .

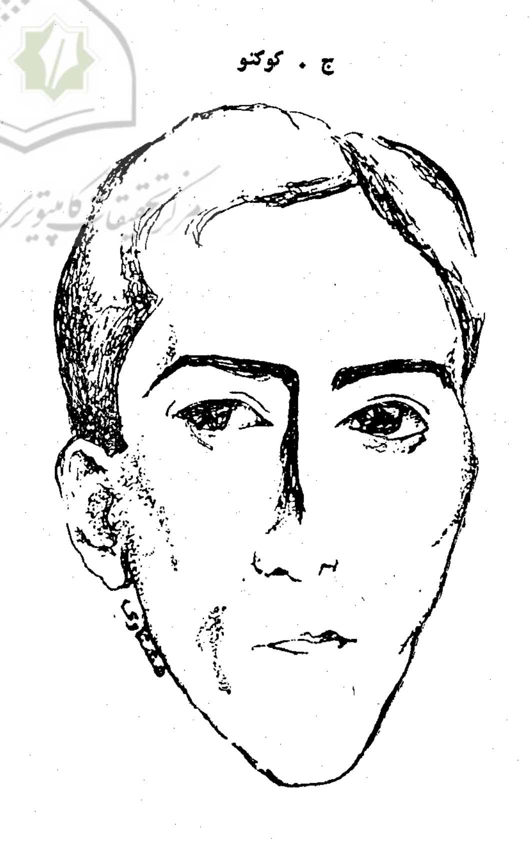
هل يعني اتجاه النقد ، حديثا ، الى العلم ، امكانية وجود نقد علمي بمعنى الكلمة ؟ واذا أجبنا بفهم ، فالى أى مدى ؟ تبدأ عملية النقد باختيار موضوع ، أو وجهة نظر ، أو مؤلف ، من أجل التفسير والتقييم . يعنى هذا الاختيار اتخاذ موقف ذاتي فني لا علمي . واذا افترضنا أن النقد علم ، بدأنا من قواعد وقوانين وضعت سلفا ، وما علينا الا تطبيقها . بعبارة أخرى ، يلتزم الناقد بآراء مسبقة تتنافى مع جوهر النقد ، أو على الأقل مع النقد كما ينبغي أن يكون . واذا كان **تين** قد فشل في ارساء النقد على قواعد علمية ، فذلك يرجع الى حد كبير الى أنه بدأ بفرض حاول أن يثبته فيما بعد . فرض وضعه قبل التحليل ، في حين يجب استخلاص النتائج من التحليل ، لا العكس . وهذا هو المنهج الصحيح . **على الناقد أن يفهم العمل الفني قبل أن يحاول تفسيره . وعملية الفهم لا تتم الا بالتعاطف مع النص ، الذوبان فيه ؛ ولا وجود لقاعدة ، على ما نعلم ، تقول لنا كيف نفهم ، لأن الفهم قائم على الاحساس والحدس ، وكلها عناصر ذاتية ، فردية ، قد تتشابه عند اثنين أو مجموعة من النقاد ، لكنها لا تقبل التعميم** . واذا حاول الناقد أن يكون موضوعيا في فهمه للنص لما بلغ غايته . ذلك أن الموضوعية مستحيلة في مرحلة الفهم ، وان كانت ممكنة ، بل ولابد منها ، في مرحلة التفسير . ولطالما طالب أنصار النقد الخلاق ، أى الفنانون أنفسهم ، بأن يكون النقد من اختصاصهم ، لأنهم أقدر من غيرهم على فهم الأعمال الفنية التي أبدعوها .

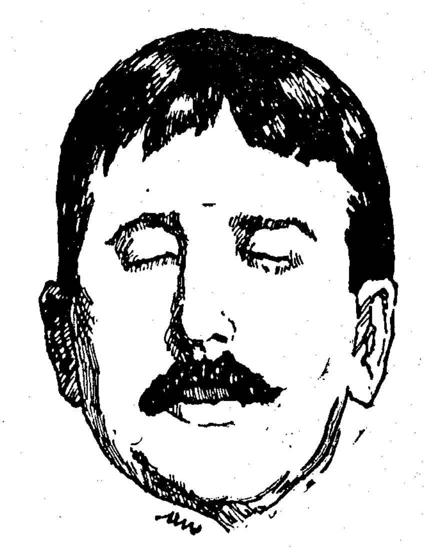
واذا انتقلنا الى مرحلة التفسير ، تحتم علينا أن نختار بين النقد الانطباعي والنقد العلمي أو المنهجي . ولعلنا لا نتعرض كثيرا للنقد اذا قلنا أن المنهج العلمي ضروري في هذه المرحلة ، لأن طبيعة الأعمال الأدبية تكاد تطالب به دائما ، لكى نفسر مسرح **برخت** ، لابد من أن نلم بالأيديولوجية الماركسية ومنهجها في البحث . وتفسير مؤلفات **مارسيل بروست** ، ومعالجته لفكرة الزمان تتطلب منهج التحليل النفسي . وظاهرة الالتزام التي تميز الآداب الحديثة لا يمكن أن تفسر الا بتطبيق المنهج السوسيولوجي . اذا نظرنا ، مثلا ، الى الانتاج المسرحي في بلدنا ، في الفترة التي تلت ثورة يوليو ٥٢ ، وجدنا أنه لابد من تفسيره اجتماعيا . فهو يتناول قضايا سياسية واجتماعية ، وعلاقة الفرد بالمجتمع ، والصراع بين الطبقات ، الخ ... ولابد أن نفسر مسرحيات **سارتر وكامو** بالتجائنا الى المنهج الفلسفي ، ومنهج فلسفة الوجود بصفة خاصة . ومادمنا قد تحدثنا عن المنهج ، فنحن نفترض أن بوسع مجموعة من النقاد تطبيقه

والوصول الى نتائج واحدة تماما كما قال دون چوان لتابعه سجاناريل فى مسرحية موليير الشهيرة : « اثنين + اثنين = أربعة » ٠

ولنتساءل قبل حديثنا عن النتائج :لماذا يختار هذا الناقد المنهج الفلسفى ، ولماذا يختار ناقد آخر المنهج التحليلى أو الاجتماعى ؟ والاجابة كما سبق أن قلنا هى أن العمل الفنى يفرض على الناقد منهجا معينا ٠ لكن عملية الاختيار هذه تشبه الى حد كبير عملية اختيار مادة النقد ٠ غالبا ما يختار الناقد المنهج الذى يتفق مع خلفيته الثقافية ، أو « **مركبه الثقافى** » كما يقول باشلار ، قد يرى الناقد المحلل فى مسرحية **سوفوكليس** « **انتيجونا** » انعكاسا لعقدة أوديب ، وعلاقة شاذة تربط بين انتيجونا وأخيها من ناحية ، وكريون ، بديل الأب ، من ناحية أخرى ٠ فى حين يميل الناقد الاجتماعى الى التركيز على الصراع بين قوانين الطبيعة ، والقوانين التى وضعها البشر ٠٠ وبالتالى يطبع الناقد تفسيره للعمل الفنى بطابع خاص ، نابع من تركيبه الذهنى والنفسى ، مما يتنافى مع المنهج العلمى ، حيث لا دخل للذاتية مطلقا ، وحيث تطبق ذات القوانين بذات الطريقة ، أيا كان الناقد ، بطريقة شبه آلية ٠ واذا ألقينا نظرة على النقد الحديث ، وجدنا أن النقاد يلجأون أحيانا الى نفس المناهج ــ لكنهم يطبقونها بطرق مختلفة تماما ٠ يهتم **چ پولين** Poulet مثلا بدراسة الزمان ، الزمان النفسى ، بمستوييه الشعورى واللاشعورى ، ويبين كيف يجثم شبح الماضى على صدر شخصيات **راسين** ، وأن البطل الرومانسى ، هرنانى ، أو شاترتون ، أو روى بلاسى ، محروم من الحياة فى الحاضر ٠ فهو مجذوب الى المستقبل ، لكنه فى الوقت نفسه ، أسير الماضى ، ذلك الماضى الذى ينقض على الحاضر فجأة فيحيله الى عدم ، ويوجه المستقبل ٠ ويهتم **چان روسيه** Rousset بدراسة الأشكال ومعناها الرمزى : المربع والدائرة ، الخ ٠٠ فى كتابه « **شكل ومعنى** » Form Signification ويهتم باشلار بدراسة الخيال ، مستوحيا المنهج التحليلى أيضا ، مبينا كيف تنشأ الصور ، وتتماسك ، وتنتظم فى مجموعات لها دلالتها ٠ **أما لوسيان جولدمان** Goldmann فيركز على العلاقة بين الأدب وعلم الاجتماع وكذا الأمر بالنسبة **لچان ديڤينيوه** **Duvignaud** ، صاحب مؤلف هام بعنوان Sociologie du théâtre وفيما يتعلق بالنتائج ، نجد أن المنهج الواحد يفضى ، عند التطبيق ، الى نتائج متباينة ٠ يعتمد كل من باشلار ، ومورون ، وبارت على التحليل النفسى ٠ لكن باشلار ينتهى الى مركبات مرتبطة بمادة بعينها ، الماء ، أو الهواء ،

ج ٠ كوكتو





م . بروست

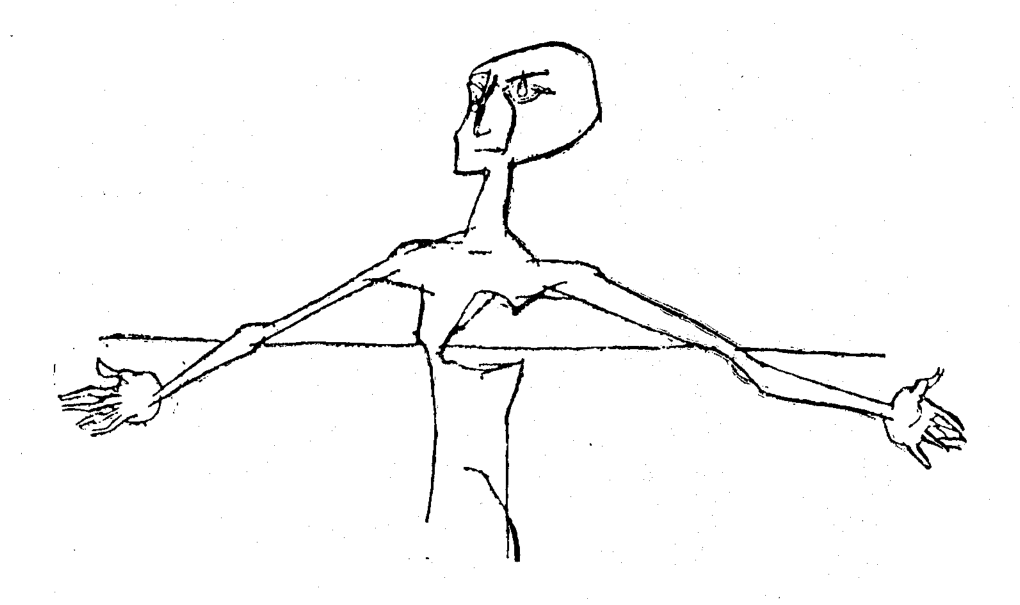
أو الارض ، أو النار ؛ فى حين يتوصل مورون الى بناء نفسى لا شعورى يبين من خلال تكرار الصور الملحة . ويهتم بارت بالكلمة أولا وقبل كل شيء بوصفها علامة لها دلالتها . ويكفى أن نقارن ما كتبه بارت عن راسين Sur Racine ، وما كتبه مورون عن نفس المؤلف لكى نقف على حقيقة ما نقول . واذا تباينت النتائج ، استطعنا أن نقول أنها نسبية غير قابلة للتعميم ، فى حين نعلم جميعا أن العلم يعنى نتيجة مطلقة لا تقبل المناقشة ، كما هو الحال بالنسبة لما يسمى بالعلوم الدقيقة . ولو أنه كانت هناك حقيقة مطلقة يمكن الوصول اليها لما راجع النقاد أسلافهم فيما أبدوه من آراء ، ولما وجدنا نقادا يعكفون ، فى القرن العشرين ، على دراسة الآداب الاغريقية واللاتينية ، ولكف « هاملت » و « دون جوان » عن اثارة اهتمام النقاد والباحثين . ومرجع ذلك كله أننا فى مجال العلوم الانسانية . والانسان متغير ، متطور دائما . وكذا الحال بالنسبة لانتاجه الفكرى ، والفنى . فاذا ثبت على حال ، تجمد ومات . ومن ثم كان الطابع النسبى للعلوم الانسانية . وهى وان كانت تسمى علوما ، الا أنه لا يستحيل مقارنتها بالرياضيات أو العلوم الطبيعية .

النقد .. فن

واذ نصل الى المرحلة الأخيرة من عملية النقد نجد أنفسنا أمام مشكلة كبرى لا يمكن حلها الا اذا سلمنا بأن النقد الأدبى فن لا علم . وقد يقول البعض : أو لابد من التقييم ؟ فقد يكتفى النقد بالفهم والتفسير ، لكن النقد فيما نرى ، لا يكتمل الا اذا أبدى رأيه فيما ينقد ، بشرط أن يكون موضوعيا محايدا بطبيعة الحال . الى أى المعايير يستند الناقد اذا وصل الى هذه النقطة ؟ وان وجدت ، هل يمكن أن تكون علمية ، والى أى مدى ؟ اذا انتقدت مسرحية « دون چون » ، واكتفيت بوضعها وتفسيرها ، فما جدوى بحثى ؟ الأمر الهام بالنسبة للقارئ هو أن انتهى الى رؤيا جديدة لهذه الشخصية وهذا هو ما تفعله **ميشلين سوڤاج** فى كتابها عن « دون چون » Le Cas Don Juan ، حيث تبين أن مأساة هذا البطل تتلخص فى عدم رضاه عن اللحظة الراهنة ، وتطلعه دائما الى اللحظة المستقبلة . لا يهمنى اذن أن أجيد تطبيق منهج ما ، أو أسوق من الأدلة ما يثبت صحة الغرض الذى افترضته . لأننى ، اذا فعلت ، غاب عنى الهدف الأول ، الهدف الوحيد للنقد الأدبى ، ألا وهو الاعتبارات الفنية والجمالية . تلك كانت غاية الأدب ، ولسوف تظل كذلك ما حيا الانسان . **والخطر الأكبر الذى يتعرض له النقد العلمى هو الاهتمام بالمنهج وتطبيقه أكثر من المادة موضع البحث . والنتيجة الحتمية لهذا هى اعلاء شأن النقد ، والاقلال من شأن الأدب ، فى حين أن النقد جعل لخدمة الأدب .**

ولنجب ، فى النهاية ، على السؤال المطروح للمناقشة : **النقد علم أم فن ؟** وجوابنا هو : **النقد فن .** فالأدب نتاج انسانى ، وليد العبقرية ، وليد الالهام ؛ انه معجزة لا تتكرر ، وان تكررت ففى صورة مختلفة . والناقد ، مهما كانت نزعته العلمية ، ومهما كان ميله الى الموضوعية ، يظل محتفظا بشخصيته ومقوماتها النفسية والثقافية . وعملية النقد ذاتها تتطلب ، فى أغلب المراحل التى تمر بها ، الاعتماد على الذوق ، والحدس ، والاحساس . والنقد ككل فن يتقنه من يمارسه أو لا يتقنه . لكننا ندخل على اجابتنا تعديلا هاما : **النقد فن عليه أن يستفيد من التقدم الذى أحرزته العلوم فى القرن العشرين .** وما هى أنسب العلوم للنقد الأدبى ؟ انها ، فى رأينا ، العلوم التى تدرس الانسان ، وفى مقدمتها تلك التى تدرسه كفرد ، أو جماعة . أى أن التحليل النفسى وعلم الاجتماع قد يفيدان النقد الأدبى الى أقصى حد . لكن ، على الناقد الذكى أن يستخدمهما كأداة للبحث والتحقيق ، لا أن يعتبرهما غاية فى حد ذاتهما ، وأن يبتعد بهما عن الميل الى النظريات ، وهو ميل قد يفضى الى نوع جديد من النقد الاعتقادى وألا يغفل أبدا ما فى النص الأدبى من جمال وفن .

سامية أحمد أسعد



سالنجر والمراهق المتمرد

نقد

د. رمسيس عوض

واجهت رواية الكاتب الأمريكى المعاصر « **جيرومى دافيد سالنجر** » « **المراهق المتمرد** » (١٩٥١) – وعنوانها الأصلى باللغة الانجليزية « **صياد فى حقل الشيلم** » – بعد صدورها عاصفة هوجاء من النقد اللاذع والتعريض الشديد ، قل أن نجد لها نظيرا فى تاريخ الأدب الأمريكى . **ومن بين الشواهد الدالة على مقدار ما تعرضت له هذه الرواية من هجوم عنيف أنه حدث فى أثناء اجتماع عقده بعض أساتذة الكليات والمعاهد الأمريكية ، أن تطرق الحديث بينهم كالعادة الى الوظائف الخالية المعروضة عليهم فى غير كلياتهم ومعاهدهم . وعندما ذكر واحد من هؤلاء الأساتذة أن احدى الكليات الموجودة على شاطىء أمريكا الغربى قد عرضت عليه التدريس فيها ، قاطعه زميل له يدخن غليونا قائلا : « بحق السماء ، ابتعد عن هذا المكان . فقد طردوا منه رجلا منذ وقت وجيز لانه طلب من تلاميذه الجدد قراءة رواية « سالنجر » « المراهق المتمرد » .**

أيها الآباء والمعلمون .. انى أتساءل : ما الجحيم ؟ إنه فى رأيى العذاب الذى يشعر به الإنسان عندما يفقد القدرة على الحب .

دستويفسكى



ج . د . سالنجر

مصادرة حرية الفكر

ولم يكن الاعتراض على هذه الرواية قاصرا على هـذه الكلية الواقعة على شاطىء أمريكا الغربى بحال من الأحوال، فقد هاجمها فى غير لين أو هوادة بعض الهيئات الأخرى المشرفة على التعليم ، ونظار المدارس وأمناء الكليات وأولياء الأمور . ولعل ما حـدث لاحدى المدرسـات فى مدرسـة « اديسون » فى « تولسا » بولاية أوكلاهوما ، لأنها قررت هذه الرواية على طلبتها الذين يبلغون السادسة عشرة يلقى ضوءا على ما أثارته هذه الرواية من ضجة وملاحاة بلغت حد القمع السافر فى كثير من الأحيان . ففى يوم ١٩ ابريل من عام ١٩٦٠ توجه ثمانية من أولياء الأمور وهم يرغدون ويزبدون الى الدكتور « هيرام الكسندر » ناظر المدرسة ، وطلبوا منه نقل « مسز بياتريس ليفين » ، لأنها قـررت رواية « المراهق المتمرد » التى نعتوها بالبذاءة والفحش . ورد عليهم ناظر المدرسة بأنه لا يستطيع الاسـتجابة الى مطلبهم لان سلطة تعيين المدرسـين ونقلهم من اختصاص « الهيئة التعليمية لتوظيف المعلمين والمعلمات » وحدها .

ودافعت « مسز بياتريس ليفين » عن نفسها بأنهـا لا ترى فى الألفاظ التى يعترض عليها أولياء الأمور فحشـا أو بذاءة ، اذا طالعها القارىء على أنها جزء لا يتجزء من السياق الروائى العام دون أن تفصل عنه فصلا تعسفيا ضـارا . وتدخل الناظر فى الأمر ، ليهدىء خواطر أوليـاء الأمور الثائرين ، فاعتذر عما ارتكبته المعلمة من خطأ ، ولكنه حاول ان ينبههم الى مقدرتها فى مباشرة التدريس ، ونجاحها فى حفز عقول طلبتها وشحذها . ولكن دفاعه عنها ذهب أدراج الرياح . وبعد أيام من احتجاج أولياء الأمور عليها ، قدمت « مسز بياتريس ليفين » استقالتها من المدرسة ، وهى تسخر من عدم توفر الحرية الأكاديمية فى مدارس « تولسا ». واعربت عن اسفها لأن ادارة المدرسة لم تقم بمسـاندتها مساندة كافية فى اختيارها رواية « سالنجر » « المراهق المتمرد » . ووقف « ليفين » — وهو أحد العلماء المشتغلين بالأبحاث فى مجال العـلوم الطبيعية — بجـانب زوجتـه المضطهدة ، وايد موقفها المشرف ازاء هذه المصادرة لحرية الفكر والتعبير .



ولم تكن هذه الحادثة فريدة من نوعها ، فقد وقعت حوادث مماثلة فى مدارس وكليات أمريكية أخرى . فقد نقلت مدرسة « **أندرو هيل** » فى « **سان جوزيه** » بولاية كاليفورنيا واحدا من مدرسيها لأنه طلب من تلاميذه قراءة رواية « **سالنجر** » المشار اليها . ولم تكتف ادارة المدرسة بهذا العنت ، بل انها قامت باستبعاد روايات أخرى لأدباءانجليز وأمريكان مشهورين من مكتبة المدرسة ، ومن بينها رواية « **ألدوس هكسلى** » « **العالم الجديد الشجاع** »، ورواية « **همنجواى** » « **الشمس تشرق أيضا** » ، ورواية « **كونراد** » « **تحت العيون الغربية** » ، وروايتى « **جورج أورويل** » « **العالم فى ١٩٨٤** » ، و « **مزرعة الحيوان** » ، الى جانب بعض مؤلفات « **هنرى ميلر** » ، و « **توماس وولف** » وغيرهما ..

هذه المكارثية الفكرية

وكان لهذه المكارثية الفكرية وهذه المصادرة لحرية التعبير صدى كبير . فقد انبرى عدد كبير من المسئولين عن نشر التعليم للدفاع عن رواية « سالنجر » المحظورة.

وكتب « **المستر لورنس كلارك باول** » ، عميد مدرسة الخدمات الكتبية ـ أن رواية « **المراهق المتمرد** » تحتاج الى دفاع أقوى حتى تستطيع الصمود أمام طوفان الهجوم العاتى عليها. وأضاف كذلك . أنه علم من المشتغلين بعلم النفس الاكلينيكى أنهم يدرسون هذا العمل الأدبى ، باعتباره نموذجا يجسد مشاكل المراهقة .

وأثار هذا الخطر الفكرى والأدبى غيره من الناس . فعلقت صحيفة « **ايفننج نيوز** » على القرار الذى اتخذته مدرسة « **أندرو هيل** » باستبعاد مؤلفات « **هكسلى** » ، و « **هنجواى** » و « **كونراد** » وغيرهم من مكتبتها بقولها انه يهدد الثقافة والأدب والعبقرية فى أمريكا ، بل انه طعنة نجلاء فى قلب الكرامة الأمريكية . وهاجمت الصحيفة المسئولين عن المصادرة ، ووصفتهم بأنهم أناس توقفوا عن قراءة أى شيء جاد منذ حداثتهم . وذكرت « ايفننج نيوز » أن هذا التصرف الأحمق يسيء الى سمعة أمريكا فى الخارج ، فقد **نشر الاتحاد السوفيتى على أوسع نطاق قصة مصادرة رواية « سالنجر » ، التى ترجمتها « فيرا بانوفا » الى الروسية** . وكتبت « فيرا بانوفا » تقول انه ليس من قبيل المصادفة أن تصادر مكتبة « سان جوزيه » فى كاليفورنيا هذه الرواية مع رواية « همنجواى » « الشمس تشرق أيضا » ، ورواية « ساروبان » « الكوميديا الانسانية » ، **لأن « المراهق المتمرد » تفضح ما فى المجتمع الأمريكى من عفن .**

حتى جامعة « **ميتشجان** » الحكومية نفسها أسهمت في مصادرة هذه الرواية . فقد واجهت موقفا شائكا عندما اقترح أساتذة الأدب فيها على طلبتهم قائمة باسماء بعض الكتب تضمنت رواية « سالنجر » ، وتركوا لهم الحرية في انتقاء ودراسة ما يريدون ، بسبب ما لاحظه المسئولون من اقبال مذهل من الشباب على دراسة هذه الرواية ، الأمر الذى اضطر الجامعة في نهاية الأمر الى الغاء البرنامج الدراسي كله .

وفي ٢٥ فبراير ١٩٦١ ، عقدت لجنة المكتبات الحرة في « **وسكونش** » اجتماعا في مدينة « **ماديسون** » لتناقش فيه الأسس العامة التى ينبغى على المكتبات العامة أن تختار الكتب على اساسها . واختارت اللجنة رواية « **سالنجر** » « **المراهق المتمرد** » بالذات باعتبارها نموذجا يستحق البحث والدراسة بسبب ما دار حولها من لغط شديد . وانتهت هذه اللجنة الى توصيات متحررة بشأن اختيار المكتبات العامة لمقتنياتها من الكتب ، تنص على عدم استبعاد الكتب التى يكثر الجدل بصددها حتى اذا كانت تتضمن افكارا غير تقليدية وتعالج مشاكل اجتماعية يختلف عليها الناس . **واضافت اللجنة أن خوض الكتاب في الجنس ليس معناه انه ادب مكشوف ، كما انها نصحت بالحكم على اية رواية ككل بغض النظر عما تحتويه من فقرات او عبارات قد تبدو منافية للأخلاق .**

ونحن لا نقصد من وراء هذا كله أن نقوم بحصر لكل مظاهر الضغط التى تعرضت لها رواية « سالنجر » ، فقد اشترك عدد آخر من الكليات والمعاهد الأمريكية في مناصرة هذه المكارثية الادبية . **ولكننا نهدف الى مجرد رسم صورة للجو النفسى الرهيب الذى احاط بنشر هذه الرواية .**

هذه الرواية الثائرة

يحق لنا أن نتساءل : ما موضوع رواية « المراهق المتمرد » التى اقامت الدنيا واقعدتها عددا متصلا من الأعوام ؟

في هذه الرواية ، يروى لنا مراهق أمريكي في السادسة عشرة من عمره اسمه « **هولدن كولفيلد** » قصة طرده من مدرسته الاعدادية الداخلية ، بسبب اخفاقه في الدراسة من ناحية ومسلكه غير المسئول من ناحية أخرى ، وما أعقب هذا الطرد من أحداث زلزلت الأرض من تحت أقدامه ، وافقدته كل ماله من ثقة في الحياة والأحياء .

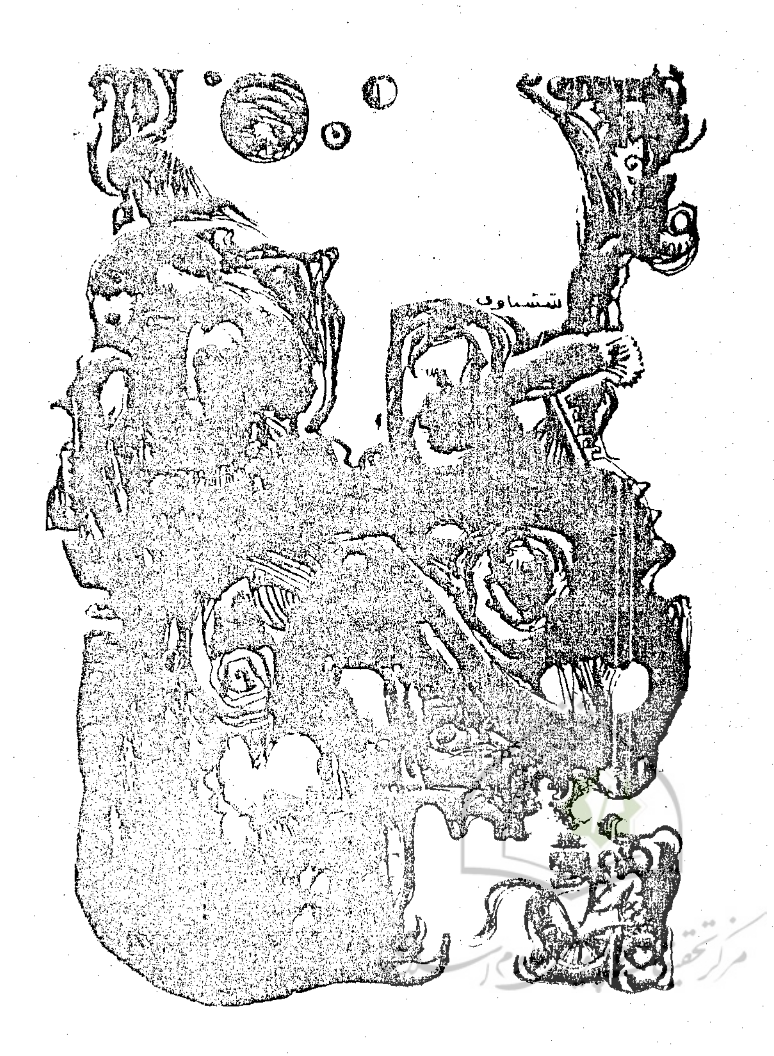
و « **هولدن كولفيلد** » مراهق ذكى حساس يشعر بغصة اخلاقية نحو كل ما هو زائف وقبيح وشرير ، كما انه يستجيب لكل ما هو جميل وبرىء ، تستأثر بقلبه طهارة الأطفال على وجه التحديد . ويشعر « هولدن » بالأسى لضياع براءته ، ويتمنى لو انه استطاع استرجاعها . ويتجلى لنا حبه للصغار الأبرياء في ولهه بأخته الصغرى « **فيبى** » ، التى كانت سببا في انقاذه من الانتحار ، كما يتجلى في تعلقه الشديد بذكرى أخيه الصغير المتوفى « **أولى** » . وليس أول على رغبته في الحفاظ على براءة الصغار وصولهم من التلوث والفساد من انه يهتاج غضبا عندما يقرأ بعض الألفاظ الفاضحة المحظورة على أحد الجدران ، لأنه يخشى أن تقع أبصار هؤلاء الأبرياء عليها . وعندما يرى بعض هؤلاء الملائكة الانقياء وهم يلعبون في حقل الشيلم الذى ينتهى الى هوة سحيقة تورد من يسقط فيها موارد التهلكة ، تستبد به رغبة عارمة في أن يقف وسط هذا الحقل حتى يقى هؤلاء الأبرياء غائلة التردى في هذه الهوة السحيقة . وتفسر لنا هذه الحادثة معنى العنوان الأصلي الذى أعطاه « سالنجر » لروايته وهو « **صياد في حقل الشيلم** » . ويستمتع « هولدن » بمرأى الراهبات في محطة السكك الحديدية لأنهن يذكرنه بكل ما هو طاهر ونقى . ويقدم الغلام اليهن عشرة دولارات ، ويحز في نفسه كثيرا أن يرى أن طعام افطارهن بسيط لا يسمن أو يشبع من جوع .

ولم تكن حياة « هولدن » المدرسية هنيئة أو راضية ، فهو شقى معذب أبدا يحس بالمقت لكل ما يحيط به من زيف ، وبالاشمئزاز من « **ستراد لاتر** » زميله الذى يشاركه في عنبر النوم ، لغروره وتهالكه على الفتيات . كما ان الطالب الذى يشغل حجرة النوم المجاورة يثير في نفسه التقزز لقذارته التى ليس لها حدود ، فهو لا ينظف أسنانه أبدا ، ودائب الانصراف الى عصر ما تناثر على وجهه من بثور .

من القرية الى المدينة

وبعد أن طردته المدرسة ، قرر « هولدن » الهرب الى مدينة نيويورك الواسعة ، والاختباء في أرجائها الفسيحة حتى لا يعثر عليه أحد . واستغل في هربه ما يعلمه من ان اخطار المدرسة بطرده منها لن يصل الى عائلته التى تسكن في مدينة نيويورك نفسها قبل انقضاء ثلاثة أيام . ومما شجع « هولدن » على الهرب أن المال لم يكن يعوزه . فقد تعودت جدته التى تدلله أن ترسل اليه مبلغا من المال كل ثلاثة أشهر على أنه هدية عيد ميلاده ، **ناسية أو متناسية أن عيد ميلاد اى انسان لا يتكرر على مدار السنة .** وفي الليلة التى ازمع فيها « هولدن » الهرب ، أيقظ أحد زملائه الأثرياء من النوم ، وباع له آلة كاتبة جديدة غالية الثمن مقابل عشرين دولارا فقط . ثم استقل القطار المتجه الى نيويورك . وفي القطار قابل والدة زميل له في المدرسة كريه ومنفر . وسألته الأم عن أحوال ابنها المدرسية ، فلم يشأ أن يصدمها ، وكذب عليها بغية اسعادها . وتلقى هذه الحادثة ضوءا على طبيعته الطيبة التى تسعى الى اسعاد الناس أبدا .

وفي مدينة نيويورك مر « هولدن » بأهوال وشدائد لم تكن في الحسبان أصابته في صميم روحه وجسده ، واضطرته في نهاية الأمر أن يتسلل خلسة الى مسكن عائلته خائرا منهارا مختلا في توازنه العقلى ، الأمر الذى اقتضى من ذويه ادخاله احدى المستشفيات العقلية في كاليفورنيا .



وفى نيويورك ظن « هولدن » من فرط براءته أنه يستطيع ان يتشبه بالرجال ، وأن يفهم الجنس وخباياه كما يفهمونه. ولكن تجارب الحياة خيبت ظنه . **فبالرغم من قامته الفارعة الطويلة ، رفض الجرسون أن يحضر له ما طلبه من خمور. كما أن ثلاثة من السيدات العجائز عاملنه معاملة الصغار ، فتركن له الحساب قبل أن ينصرفن حتى يسدده للجرسون نيابة عنهن** . وفى الفندق الذى أقام فيه فى نيويورك ، شاهد حشدا غفيرا من العاهرات وشواذ الجنس . وتراوده احدى العاهرات عن نفسه ، وتتسلل الى حجرته بالفندق، **ولكن الخجل وقلة الخبرة تمنعانه من أن يفعل شيئا** . ويزيد من موقفه تعقيدا أنه يشعر نحو العاهرة بالشفقة والرثاء . ومما يؤكد لنا براءة « هولدن » وعذريته أنه كان ايام انتظامه فى الدراسة معجبا بفتاة اسمها « **جين** » ، يحمل لها ما يحمل لأخته « **فيبى** » من حب ومودة . وحين تطاول زميله الماجن « **ستراد لاثر** » عليها ، رغبة منه فى اغاظته واستفزازه ، ولمح بخبث ومكر أن « جين » لم تسلم من قبضته ، ثارت ثائرة هولدن وانتابته سورة من غضب دون كيشوت ، والتحم مع « ستراد لاثر » فى عراك دفاعا عن شرف الفتاة .

والأمر الذى زاد الطينة بلة وجعل « هولدن » يكفر بالأرض ومن عليها أنه التجأ أثناء تشرده وضياعه فى مدينة نيويورك الى مدرس أثير الى قلبه اسمه **«مستر أنتونين»** طالبا منه العون والمشورة . وكان هذا المدرس ثملا عندما زاره « هولدن » فى بيته . وفتح هذا المدرس فمه ، وتحدث الى تلميذه كما يتحدث الحكماء الى المريدين والأصفياء. ولكن أثر حكمته فى نفس الغلام سرعان ما تبخر تماما عندما استيقظ فى منتصف الليل ليجد أن الرجل يربت على رأسه كأنه يحاول أن يراوده عن نفسه . **وهب « هولدن » من رقاده فزعا وسارع بارتداء ملابسه ولاذ بالفرار من براثن معلمه الحكيم ، وفرائصه ترتعد كانسان به مس من جنون** .

اذا أمعنا النظر فى هذه الرواية أيقنا أنها موغلة فى التشاؤم بالرغم من ان بعض أحداثها المرحة تثير فينا الضحك . **ويكاد احساس ((هولدن كولفيلد)) بالغربة فى هذا العالم ان يكون كاملا .... الغربة عن أهله وذويه وأصدقائه وعن المجتمع بأسره متمثلا فى المدرسة التى طردته ، وفى حياة الليل المعربدة فى مدينة نيويورك .**

لماذا صودرت هذه الرواية ؟

بعد ان فرغنا من تلخيص أهم أحداث قصة ((سالنجر)) ((المراهق المتمرد)) التى سرت بين الشباب الأمريكى سريان النار فى الهشيم ، يجدر بنا أن نفحص الأسباب الرئيسية التى استند اليها بعض الناس فى الهجوم عليها والنيل منها . وأن نحاول تفنيد هذه الأسباب التى تتمسح فى القيم الأخلاقية كى تبرر ما تمارسه من عنت وسخف واضطهاد . وتتلخص هذه الأسباب فيما يلى : —

أولا :

أن لغة الرواية فاحشة بذيئة فاضحة : ويمكن الرد على هذا الرأى بأن الصواب بجانبنا — كما بينت لجنة مكتبات وسكونش التى سبق أن أشرنا اليها — اذا نظرنا الى جزئيات العمل الفنى ، وأهملنا كلياته . **فالحكم على أى عمل فنى ينبنى على الأثر العام الذى يتركه فى النفس . ولا ينبغى أن تعمينا الفقرات أو العبارات الفاضحة عن النسيج الروائى العام الذى قد يكون أخلاقيا بالدرجة الأولى .** أضف الى ذلك أن الأمانة الفنية تبيح للمؤلف أن يستخدم ما يشاء من الألفاظ فى رسم شخصياته . فـ ((هولدن كولفيلد)) مراهق متمرد حساس تقتضى منه دواعى الواقعية وأسبابها أن يتحدث كما يتحدث أقرانه من المراهقين الأمريكان . وليست لغة الشارع غير الرسمية التى يتحدث بها الا تعبيرا صادقا وأمينا للغة الشباب الأمريكى فى الخمسينات . وحتى اذا عن لنا أن نفحص ألفاظ الشباب التى تسيل من فمه ، لأدركنا أنها لا تعدو فى حقيقة الأمر أن تكون احدى عاداته الميكانيكية فى الكلام ، تصدر عنه دون وعى أو تفكير ، ودون أن يقصد بها الشر والايذاء . بل ان تعود ((هولدن)) على استخدام هذه اللغة الخشنة بلغ حدا جعله يرددها بطريقة آلية دون أن يفطن الى ما فيها من غلظة وخشونة . ولفتت نظره ((فيبى)) أخته مرتين الى ما فى حديثه من بذاءة ، فلم يلق اليها بالا ، ولم يتوقف فى حديثه كى يعتذر لها عما بدر منه من ألفاظ نابية . **وليس هذا نتيجة سوء فى الطبع أو خسة فى الخلق ، ولكنها عادة معظم المراهقين الأمريكان فى الكلام .** والغريب فى الأمر أن الألفاظ الفاحشة التى أثارت حنق بعض الناس هى نفسها التى أثارت ثائرة ((هولدن)) وأخرجته عن طوره عندما قرأها على الجدران ، لأنه خشى أن تخدش هذه الألفاظ براءة الصغار . **ومهما يكن من أمر ، فليس هناك من ريب فى أن هذه الرواية تعتبر — فى رأى علماء اللغة — سجلا أمينا للغة المراهقين الأمريكان فى عام ١٩٥١ ،** تماما كما تعتبر رواية **((مغامرات هكلبرى فين))** التى كتبها **((مارك توين))** سجلا أمينا للغة رجل الشارع الشائعة فى عام ١٨٨٤ . ومن ثم كانت أهمية رواية ((سالنجر)) اللغوية بغض النظر عن قيمتها الأدبية والفنية .

ثانيـــا :

أن بعض أحداث هذه الرواية فاضحة ، وأن قراءة الشباب والمراهقين لها أمر لا يليق . مثل حادثة العاهرة التى حاولت أن تراود ((هولدن كولفيلد)) عن نفسه فى حجرته بالفندق الذى أقام فيه فى مدينة نيويورك . ويمكن الرد على هذا الاعتراض بأن ((هولدن)) لم يسع الى العاهرة بل هى التى سعت الى الايقاع به فى حبائلها . فضلا عن أن خجله وتوتر أعصابه وقلة تجربته تضافروا جميعا على الحيلولة بينه وبين الزنا . وأهم من هذا وذاك أن ((هولدن)) لم يفعل ما أرادته منه العاهرة ، لأنه كان يرثى لها ويشفق عليها . **وهذا ما يجعل موقفه منها موقفا أخلاقيا فى واقع الأمر .**

ثالثـــا :

ان ((هولدن)) يعترض دوما على زيف المجتمع المحيط به ، فى حين أنه لا يخلو من هذا الزيف الذى يمقت وجوده فى الآخرين . ومن أمثلة هذا الزيف أنه يجامل بعض معارفه ويسألهم عن صحتهم متظاهرا بأنه يولى هذا الأمر كل اهتمامه وعنايته . **ولعل هذا الاعتراض الأخير أخطر الاعتراضات جميعا وأجلها شأنا ، لأنه قمين بتقويض أركان الرواية من الداخل ومن الأساس، وليس من الخارج وفى الفرعيات كما يفعل الاعتراضان الآخران .**

ويذهب هذا الاعتراض الأخير الى أن شخصية ((**هولدن**)) الذى يستنكر الزيف فى الآخرين ويستبيحه لنفسه **لا تصلح** أن تكون نموذجا يحتذى أو يقتدى به . ويمكن **الرد** على هذا بأنه ينبغى علينا أن نميز بين أفعال الانسان **ونواياه**، وبين مسلكه وطبيعته . وبفرض أن أفعال ((هولدن)) **ليست** جميعها فوق مستوى الشبهات ، فان طبيعته **النقية البريئة** الخيرة تجعلنا نغض الطرف عن سوءاته . فضلا عن أن هذا الصراع الدائر بين تصرفاته السيئة التى تمثل ظاهره وبين طبيعته النقية الخيرة التى تمثل باطنه يستولى على انتباه القارىء ، ويضفى على الرواية صبغة أخلاقية . **والذى لا ريب فيه أن محنة ((هولدن)) ترجع الى أنه أدرك فى سن مبكرة ونضوج سابق لأوانه عذاب الانتقال من مرحلة المراهقة الى مرحلة الرجولة .**

لغز الموت والحياة

وننتقل الآن الى بعض ملامح شخصية ((هولدن كولفيلد)) الأساسية . فيتضح لنا من حديثه عن أخيه ((أولى)) الميت أنه متشكك فى أمور الدين والآخرة . فهو يقول : **((اننى أعرف أن جثته وما الى ذلك مدفونة فى المقبرة ، وأن روحه**

فى السماء وما الى ذلك . ولكننى لا استطيع ان اتحمل هذا ». وينصرف جانب كبير من تفكيره الى **تامل لغز الموت والحياة**. ولكنه بطبيعة الحال يعجز من ان يجلو أسرارهما . ويدرك « هولدن » ، على اية حال ، أن الشر جزء لا يتجزأ من الحياة ، وأنه ينبغى على الانسان أن يتعرض له ، لا ان يهرب منه . لأن معرفة الشر الرابض فى هذا العالم هى السبيل الوحيد الى النضوج واكتمال فهم الحياة . ولعله ليس من قبيل المصادفة ان هذا المراهق اليائس يولى أدب الروائى الانجليزى المعروف « **توماس هاردى** » **القدرى** المتشائم أبلغ الاهتمام ، كما ان « هاملت » مأساة شكسبير المعروفة تروق فى عينه .

ويتخذ « هولدن » موقفا يناصب السينما العداء . فهو يمقت هوليود وكل من يتصل بها مقتا لا مزيد عليه . وليس ادل على ذلك من انه كان ينظر الى اخيه الأكبر « د.ب » ــ الذى نشر مجموعة من القصص القصيرة ــ نظرة ملؤها التقدير والاعجاب . **ولكن اخاه الأكبر سقط من عينه عندما تحول الى الكتابة للسينما ، فقد اصبح فى نظره «عاهرا»**.

مشكلة الصدق والزيف

وتتلخص احدى مشاكل « هولدن » الأساسية فى **انه** يتطلع الى الاتصال بالناس ويتوق الى الحديث معهم . ولكن زيفهم يصده عنهم ويجعله عاجزا كل العجز عن **فهم** عالمهم . **وسر شقائه انه يريد من الناس أن يكونوا مخلصين فى كل ما يقولون** . فعندما تسأله « **مسز أنتولينى** » ــ **زوجة** المدرس الذى بدا انه يراوده عن نفسه ــ عن صحة والدته ، فانه يتوقع منها أن تشعر برغبة حقيقية فى الوقوف على احوالها الصحية . ومن ثم ، فهو يمقت الكلام الذى يقصد به صاحبه تمضية الوقت او مجرد الأدب الاجتماعى . ولكثرة ما قابله من زيف ونفاق ، اصبح يعيش فى عزلة تامة **عن** الناس . ولذلك نراه يتمنى أن يلتحق بخدمة احدى محطات البنزين فى منطقة نائية مثل « **كولورادو** » ، **لا يستطيع** أحد من معارفه أن يصل اليها . فضلا عن انه يعقد العزم على التظاهر بأنه أبكم أصم حتى يتجنب تبادل الحديث **مع** اى انسان . وسيضطر الذين يرغبون فى الاتصال به **الى** الكتابة اليه . ولكنهم سيقلعون عن ذلك فى نهاية الأمر **حين** لا يتلقون منه ردا . وفى رغبته فى فصم كل الوشائج **التى** تربطه بالمجتمع يحلم « هولدن » بالزواج من فتاة مثله **تؤثر** الصمم والخرس على السمع والكلام وهو لن يبادل **زوجته** الحديث فى اى موضوع من الموضوعات ، لأنها ستكتب اليه كذلك كل ما تريد أن تقوله على قطعة من الورق .

ومهما كانت عيوب « هولدن » ومثالياته ، فانه يتحلى بخصال حميدة مثل الأمانة الفكرية ولطف المعشر ودماثة الخلق وحسن الطوية . **ويرى بعض النقاد ان تشككه فى الدين لا يقلل من تدينه ، وانه مسيحى بالرغم مما يذهب اليه من ان كل اولاد عائلته ملحدون** . ويتجلى تدينه فى افعاله رغم انتفائه من اقواله . وهو لا يضمر الشر لأحد ، ويضحى بنفسه فى مقاومة الشر والتصدى له رغم ادراكه انه يسيطر على العالم سيطرة كاملة . واهم من هذا وذاك انه يحب الانسانية حبا عارما لا مزيد عليه بالرغم من خذلان العالم له وقسوته عليه . وهو يقول فى هذا الصدد : « **ينبغى علينا ان نحب بعضنا البعض والا هلكنا** » . وهو يشيد بالتسامح الذى كان المسيح يدعو اليه ــ والذى نقد مغزاه عندما تسلم منه التلاميذ الرسالة . ويذكر « هولدن » فى هذا الشأن أن المسيح لم يرسل يهوذا الذى خانه وسلمه الى جلاديه الى الجحيم . فى حين ان اى واحد من تلاميذه ــ لو كان مكانه ــ لم يكن ليتردد فى أن يفعل ذلك فورا . ومن الواضح أن خاتمة الرواية تدل على حب « هولدن » للبشر وتسامحه معهم ، حتى مع المسيئين منهم اليه . فهو يقول بعد ان بدأ يبرأ من لوثته انه يشتاق الى رؤية كل الذين صادفهم فى حياته . يشتاق حتى الى زميله الماجن « استراد لاتر » ، الذى اشترك مع طالب آخر اسمه « **موريس** » فى الاعتداء عليه .

فكرة البحث

وتلعب **فكرة البحث** التى نجدها فى « **الأوديسة** » وفى رواية « **جيمس جويس** » المعروفة « **يوليسيس** » دورا هاما فى « المراهق المتمرد » فهولدن يخرج الى العالم باحثا كما خرج « دلاديوس » و « بلوم » من قبل ولكننا لا نعرف عما يبحث على وجه التحديد . **هل يبحث عن الحقيقة او المعرفة ؟ أم انه يبحث عن براءته المفقودة بسبب انتقاله الأليم والمحتوم من طور المراهقة الى طور الرجولة ؟** ومهما يكن من أمر هذا البحث ، فانه لا يبحث عن الجنس دون ريب . وفى بحثه عما لا نعرف على وجه التحديد ، يشق « هولدن » عصا الطاعة على أهل بيته ومجتمعه ويعيش شريدا طريدا مدة ثلاثة أيام يتلظى بنار الغربة المحرقة . ولكنه يؤوب أخيرا الى بيته مدحورا مثخنا بالجراح منهار الجسد والروح . لأنه لا يقوى على مواجهة ضراوة العالم ووحشيته . ولعل احدى قصص « **سالنجر** » القصيرة التى نشرها بعنوان « **الى الفتاة اسمى ــ مع الحب والقذارة** » تلخص جوهر ما يسمى « **ج.د. سالنجر** » الى التعبير عنه فى روايته « المراهق المتمرد » . **فقد** صدر « **سالنجر** » هذه القصة القصيرة بفقرة اقتطفها من دستويفسكى يقول فيها الكاتب الروسى العظيم : « **أيها الآباء والمعلمون . اننى اتساءل : ما الجحيم ؟ انه فى رايى العذاب الذى يشعر به الانسان عندما يفقد القدرة على الحب** » .

رمسيس عوض

مكتبتنا العربية

أزمة الشعر الجديد

والبكاء بين يدى زرقاء اليمامة

جلال العشرى

الظاهرة التى لا يخطؤها الباحث الأدبى بعامة والمتتبع لحركة الشعر بوجه خاص ، هى أن الشعر قديمه وجديده أصبح فنا بلا نقاد ولا جمهور ! فنظرة ولو عابرة الى مجموعة الدواوين التى ظهرت فى الآونة الأخيرة دون أن تحظى باهتمام النقاد ، ونظرة أخرى الى المساحة الضئيلة التى تخصص لنشر الشعر فى الاذاعة والصحف والمجلات ، ثم نظرة أخيرة سواء الى القوة الشرائية المحدودة التى تقبل على شراء دواوين الشعر أو الى الكم العددى المحدود الذى يغشى امسيات الشعر وندواته ، هذه النظرات جميعا تطلعنا على حقيقة على **جانب كبير من الخطورة والخطر هى انصراف** النقاد عن **نقد الشعر ، وانصراف الجمهور** أيضا وبالتالى عن هذا **الفن عن فنون التعبير .**

رحلة الفضاء الشعرى

فبعد رحلة طويلة وشاقة عبر التأليف الابداعى فى الشعر ، منذ أن عادت الروح الى جسد الشعر فى مرحلة البعث ، وانبرى **محمود سامى البارودى** يحمل لواء البعث الشعرى الجديد مستهدفا **«احياء سنة السلف»** أو اعادة الحياة الى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة بكل ما تنطوى عليه من تصوير وديباجة وموسيقية ، الى أن جاءت مرحلة النهضة التى كان **أحمد شوقى** هو أميرها بلا منازع ، اذ لم يقتصر على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة ، وانما حاول انهاضه عن طريق آخر ركيزتاه المحوريتان هما **التجديد والابتكار** ، سواء عن طريق شعوره العميق بما ينبغى أن يكون عليه الشعر فى عصره ، أو عن طريق ايمانه الشديد بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة ، وفتح آفاق أرحب أمام القصيد الشعرى ...

أقول انه بعد هاتين المرحلتين فى رحلة الشعر الطويلة ، مرحلة البعث ومرحلة النهضة اللتان تشكلان احداهما بعد الأخرى ما يمكن تسميته بالشعر الكلاسيكى قديمه وجديده ، وذلك لخضوعهما لنفس مقاييس النقد الأدبى التى نادى بها **الشيخ حسين المرصفى ..** ناقد الكلاسيكية الأول ، جاءت مرحلة أخرى كانت بمثابة ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التى تتطابق ومواصفات هذا الشعر ، وهى الثورة التى شنها **العقاد** على أمير الشعراء أحمد شوقى ، والتى استطاعت بحق أن تقيم حدا بين عهدين ، وأن تصحح الكثير من موازين الشعر سواء على مستوى النقد أو على مستوى الابداع ، وأن تقيم أول محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين نظرية النقد ونظرية الشعر .

غير أن ثورة العقاد على شعر شوقى كانت فى حقيقتها **ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل** ، أعنى أنها بمقدار ما قلبت التصور النقدى لمضمون الشعر ، بمقدار ما حافظت على شكل الشعر التقليدى سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية .. فالقصيدة العقادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية ، وصحيح أن العقاد دعا فى ثورته الى وحدة القصيدة بعد أن كان الاهتمام منصبا على وحدة البيت ، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بمقدار ما هو تصحيح لموازين الشعر ..

واذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقى فى صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل ، فقد كان الشعر الجديد **ثورة فى الشكل والمضمون جميعا** ، فالاقتصار على وحدة التفعيلة فى الشعر الجديد ، ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا فى ذاته يكمن مضمونه فى لغته الحرة وصياغته الطليقة لا فى محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ، هذا فضلا عن الأسلوب الجديد فى الأداء الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد ، وقلق وصراع ، وقطع وفجوات هو الذى يلفت الانتباه

● **استطاع صلاح عبد الصبور باصرار ولكن باصالة أن يمكن لحركة الشعر الجديد فى واقعنا المصرى ، وأن يثبت نهائيا وبما لا يدع مجالا للشك أن عمود الشعر الجديد قد أقيم، وأن معبد الشعر التقليدى قد توارى ليدخل فى ذمة التراث .**

● **النضوج الفكرى والأصالة الشعرية استطاعا بحق أن يسفرا عن شاعر لا تخطؤه العين الفاحصة للكثرة الشاعرة من أبناء جيله، فهنا شاعر واحد يستطيع بحق أن يكون أملا جديدا للشعر الجديد .**

أكثر من سواه ، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشىء المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد .

أقول ان هذه الأبعاد جميعا فى شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هى التى جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بانه **ثورة على شعر العقاد** ، ثورة لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى شنها العقاد نفسه على شعر شوقى ، **فاذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقى** هى كما يقول الجدليون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى ، فان ثورة الشعر الجديد هى بمثابة الثورة التى تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد .

وكما كان **الوطن اللبنانى** هو منطلق حركة التجديد الشعرى التى تزعمها **جبران وميخائيل نعيمة** وجاءت على ميعاد مع حركة التجديد التى بدأتها مدرسة الديوان ، كذلك كان **الوطن العراقى** هو منطلق حركة الشعر الجديد التى حمل لواءها كل من **السياب ونازك الملائكة**، وتردد صداها بعد ذلك فى شعر الطليعة المصرية من الشعراء ، تلك الطليعة الشاعرة التى قادها **عبد الرحمن الشرقاوى** ، ومضى فيها **نجيب سرور** الى أن بلغت ذروتها عند الشاعر **صلاح عبد الصبور** الذى استطاع باصرار ولكن بأصالة أن يمكن لحركة الشعر الجديد فى واقعنا المصرى ، وأن يخوض معارك ضارية مع العقاد .. قطب الشعر التقليدى ، وأن يثبت نهائيا وبما لا يدع مجالا للشك أن عمود الشعر الجديد قد أقيم وأن معبد الشعر التقليدى قد توارى ليدخل فى ذمة التراث ، وليفسح المكان واسعا وعميقا كى يرتفع البناء الجديد ..

والواقع أن صلاح عبد الصبور بعد ديوانه الأول **((الناس فى بلادى))** ، وبعد ديوانه الثانى **((أقول لكم))** استطاع من خلال ديوانه الثالث **((أحلام الفارس القديم))** أن يدخل مرحلة النضوج الفكرى ، وأن يقيم بناء هيكله الشعرى ، وأن تعقد له الامارة على شعراء العربية المحدثين ، **ولم يقتصر الدور الذى قام به صلاح عبد الصبور على هذا وحده ، بل تعدى ذلك الى نقل حركة الشعر الجديد من مجرد حركة تجديد نائية هناك على جناح النسر العربى ، الى حركة ثورية عارمة هنا فى قلب الوطن العربى كله .** حركة استجاب لها شاعر بعد شاعر ، وتفتحت عليها أفئدة جيل بأسره من الشعراء ، أولئك الذين يمكن تسميتهم بالفعل بجيل ما بعد صلاح عبد الصبور .

العودة الى الأرض

غير أن حركة الشعر الجديد بعد أن قطعت كل هذا الشوط فى مسيرتها الثورية الصاعدة ، أعيتها الرحلة وأنهكها المسير ، فلم تعد تقوى على تسجيل أرقام قياسية جديدة ، ولم يعد ((الفارس القديم)) ينبهر بركوب الخيل ليصول ويجول فى ساحة السباق ، **وعادت ربة الشعر ترتدى ثوب الحداد** (فلا أنات أرغول ((حابى)) التى تتردد فى جنبات الوادى تعزيها ، ولا عذب الأغانى التى ينشدها الصغار من بنيها تكفكف من دموعها) لأن صلاح عبد الصبور أكبر بنيها وأمير بلاطها هجرها بعد أن أوقعته ربة أخرى فى شباكها هى ربة المسرح ، التى راح يبيت عندها مفتونا بمملكتها الأوسع رقعة والأرحب أفقا .

وتلك فى تقديرى هى أزمة الشعر الجديد **التى بدأت باتجاه الكثرة من رواده الأول الى شكل الشعر المسرحى بدلا من شكل القصيدة الغنائية .** ومهما كانت مبررات هذا الاتجاه التحولى ، فالذى لا شك فيه أن هذا التحول بمقدار ما كان له تأثيره الايجابى فى فن المسرح ، كان له على الوجه الآخر أثره السلبى فى حركة الشعر .. هكذا كان اتجاه **عبد الرحمن الشرقاوى** الى المسرح بمسرحيته الرائدة **((مأساة جميلة))** ومن بعدها مسرحية

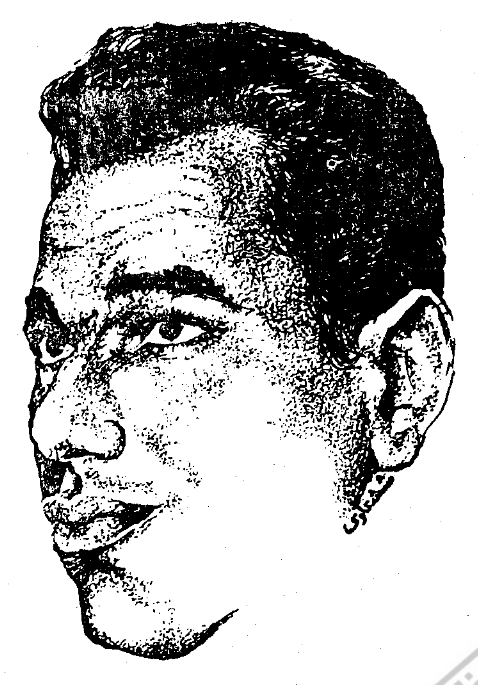


ص . عبد الصبور

« **الفتى مهران** » ثم اتجاه **نجيب سرور** هو الآخر بمسرحيته « **ياسين وبهية** » و « **آه يا ليل يا قمر** » ، وأخيرا **صلاح عبد الصبور** بمسرحيته الواعدة « **مأساة الحلاج** » . كان اتجاههم جميعا الى المسرح تعبيرا عن **الأزمة** التى اخذت تعلو جبين الشعر الجديد ، مهما قيل عن مواكبة اتجاههم للاتجاه العالمى المعاصر من حيث **استدعاء** المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى ، ومهما قيل أيضا عن تطورهم بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية أى المرحلة التى **تصبه** فى قالب الدراما .

وليست تلك بطبيعة الحال هى كل مظاهر الأزمة ، **وانما يضاف اليها ايضا توقف الكثرة الشاعرة من جيل صلاح عبد الصبور عند الديوان الأول اما لانصرافها عن الشعر او لعجزها عن الوصول الى مجالات النشر** ، الأمر الذى لا يمكننا من تقييم هؤلاء الشعراء تقييما نقديا متكاملا ، ولا يمكننا بالتالى من وضعهم فى مواقعهم الفنية الصحيحة من خريطة الشعر المعاصر . فباستثناء **أحمد عبد المعطى حجازى** الذى صدر ديوانه الثانى « **لم يبق الا الاعتراف** » بعد ديوانه الأول « **مدينة بلا قلب** » واستطاع بفضلهما ان يحتل مكانته الحقيقية كعلامة واضحة ومتميزة على طريق الشعر الجديد ، وكذلك **محمد عفيفى مطر** الذى صدر ديوانه الثانى « **من دفتر الصمت** » بعد ديوانه الأول « **ملامح من الوجه الأنبا دوقليسى** » فكشف بهما عن موهبة شعرية أصيلة ودرجة عالية من النضوج الفكرى، باستثناء هذين الملحمين البارزين والباقين أولهما من جيل صلاح عبد الصبور والآخر من بعده ، لا نجد سوى مجموعة من الشعراء وحيدى الديوان ، الذين لا يمكننا من خلال ديوانهم الواحد أو الوحيد أن نتثبت من أصالتهم الشعرية ، ولا أن نتعرف على أبعاد عالمهم الشعرى . من هؤلاء مثلا **فتحى سعيد** صاحب ديوان « فصل فى الحكاية » **وكامل أيوب** صاحب ديوان « الطوفان والمدينة السمراء » **وملك عبد العزيز** صاحبة ديوان «**قال المساء**» **وعبد القادر حميدة** صاحب ديوان « احلام الزورق الغريق » ، **ومجاهد عبد المنعم مجاهد** الذى أصدر ديوان « اغنيات مصرية » ، وكذلك **أحمد كمال زكى** الذى أصدر ديوان « اناشيد صغيرة » ثم **فوزى العنتيل** فى ديوانه « عبير الأرض » ..

اما عن الشعراء من جيل ما بعد صلاح عبد الصبور، وهو الجيل الذى وجد طريق الشعر الجديد أمامه واسعا وممتدا بعد أن رصفه جيل الرواد وخاضوا من أجل رصفه الكثير من المعارك ، **الأمر الذى اعفى شباب هذا الجيل من معاناة تجربة الشكل ومن التمزق بين كلا**



أ . دنقل

الشكلين .. **التقليدى والجديد** . فالواقع أن أكثر أفراد هذا الجيل لا يشكلون فيما بينهم فورة شعرية دافقة تعبر عن تيار شعرى أصيل يرتد بجذوره الأولى الى جيل الرواد ولكنه يمتد بهذه الجذور الى آفاق أبعد مدى ، فهم فى أسعد الأحوال « قصائد » فردية متناثرة لا تكشف عن شخصية شعرية فذة وعالم شعرى فريد بمقدار ما تشى بالمصدر الذى صدرت عنه والمجرى الذى تسير فيه . **فالواحد منهم على حدة يكاد يكون صدى لجانب من جوانب صلاح عبد الصبور مع اختلاف فى النسب وتفاوت فى المقادير** ، فبينما نجد شاعرا مثل **محمد مهران السيد** فى ديوانه « بدلا من الكذب » يتأثر به فى جانبه الفكرى أو الأيديولوجى ، نجد شاعرا آخر مثل **بدر توفيق** فى ديوانه « قيامة الزمن المفقود » يتأثر به فى جانبه الفلسفى أو الميتافيزيقى ، وفى الوقت الذى يذكرك فيه **كمال عمار** فى ديوانه « أنهار الملح » بالوجه الاجتماعى أو الانسانى عند صلاح عبد الصبور ، يذكرك **محمد ابراهيم أبو سنة فى ديوانه « قلبى وغازلة الثوب الأزرق »** بالوجه العاطفى أو الغرامى عند هذا الشاعر ، أما **حسن توفيق** فقد اكتفى من صلاح عبد الصبور بصوره الشعرية وألفاظه الصوفية فضـلا عن ايقاعه الموسيقى ليعالج بهـذه الأدوات جميعا تهويماته العاطفية التى لا تنتهى .

وصحيح أن هـذا الشاعر الرائد كان بالضرورة المظلة الكبيرة التى استظل بها الشعراء من أبناء هذا الجيل ، ولكن الصحيح أيضا أنك لا تكاد تجد بينهم الشاعر الذى جرؤ على الخروج من تحت المظلة الى حيث العراء الخارجى لكى يفتح آفاقا جديدة أمام الشعر الجديد . وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الشاعر الطالع **أمل دنقل** الذى صدر له منذ وقت قريب ديوانه الأول « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » فكشف فى هـذا الديوان عن **نجم جديد يبزغ ولكن من وراء الوجه الآخر للقمر** ، أعنى أنه وان انتمى الى جيل ما بعد صلاح عبد الصبور الا أن تأثره بهذا الشاعر جاء ضمن تأثره بغيره من الشعـراء بحيث يصـدر فى النهاية عن حركة الشعر الجديد بعامة ويبدأ مسيرته الشعرية بخطى واثقة وآمال عراض ، **فهو وان يكن ربيب هذه الحركة الا انه وليد ذاته ونسيج وحده** .

وقبل ان نستطرد فى تقديم هذا الشاعر من خلال ديوانه الأول ، يحلو لنـا أن نضيف ظاهرة أخرى وأخيرة الى ظواهر الأزمة التى يعانيها الشعر الجديد فى واقعنا المصرى المعاصر ، تلك هى **ارتداد موجة التأليف الابداعى فى الشعر الى كل من بيروت وبغداد** ، بعد ان نشطت الحركة الشعرية فى الآونة الأخيرة نشاطا غـير عادى ، وعاد أعلام الشعر الجديد من أمثال **البياتى** ، **وادونيس** ، **وبلند الحيدرى**، **وخليل حاوى** ، **وأنسى الحاج** ، **ويوسف الخال** ، **ومحمد**



الفيتورى يتنازعون مكان الصدارة ويفاجئون الحركة الشعرية بالديوان أثر الديوان . هذا بالاضافة الى ظهور **كوكبة جديدة من شعراء الأرض المحتلة** من أمثال **محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد** وغيرهم ممن استطاعوا بتجاربهم البطولية العنيفة ومضامينهم الثورية العاصفة أن يرفدوا الحركة الشعرية برافد جديد ، وان يشكلوا تيارا شعريا جديدا يهب على حركة الشعر الجديد .

أمل جديد للشعر الجديد

وقبل أن أعود الى شاعرنا أمل دنقل أبادر فأقول ان تقديم هذا الشاعر من خلال ديوانه الأول لا يعنى تقييمه تقييما نقديا شاملا أو متكاملا ، ولا يعنى أيضا انه يمثل تيارا اضافيا جديدا أو حركة ثورية جديدة ، **وانما هو ديوان على درجة عالية من النضوج الفكرى لشاعر على درجة مماثلة من الأصالة الشعرية** ، هذان البعدان .. النضوج الفكرى والأصالة الشعرية استطاعا بحق أن يسفرا عن شاعر لا تخطؤه العين الفاحصة للكثرة الشاعرة من أبناء جليه ، فهو شاعر واعد يستطيع أن يضيف اضافة كيفية لحركة الشعر الجديد ، ان لم نقل انه يستطيع بحق ان يكون أملا جديدا للشعر الجديد .

النضوج الفكرى كما سبق أن قلت هو الطابع الغالب على قصائد هذا الديوان ، لأننا هنا بازاء شاعر لا يصدر عن تجاربه الذاتية بمقدار ما يصدر عن رؤاه الفكرية ، **فهو لا يشعر عن طريق الحس ولكنه يرى عن طريق الحدس،** أعنى أنه لا يخوض تجارب الحياة بمقدار ما يتلقى معطيات الوجود فيحيلها الى ذاته ويأخذها على عاتقه ليخرجها بعد ذلك رؤى فكرية ولكنها ليست رؤى خالية من وهج الوجدان . وليس معنى هذا أننا هنا بازاء شاعر فيلسوف يعبر عن تأملاته الفلسفية فى الوجود والحياة ، **وانما معناه أن شاعرنا يتناول مشكلات سياسية واجتماعية بعينها ، ولكنه التناول الذى ينتقل بها من التجربة الجزئية الخاصة الى التجربة الكلية العامة ، وبذلك يرتفع بها الى مستوى قضايا الانسان العام .**

والمنطلق الفكرى عند هذا الشاعر ، والذى نعبر من خلاله الى قصائد الديوان هو **فكرة الصراع** ، أو فكرة التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد ، كل فكرة تقابلها فكرة أخرى ، وكل شىء يعارضه شىء آخر ، وعلى ذلك فالتناقضات وان كانت سلبية فى ذاتها الا أن تبادل الحركة بينها هو الذى يخلق الشىء الموجب ، ومن ثم كانت الحياة نفسها ايجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات ، وهذا ما عبر عنه الشاعر فى الديباجة القصيرة التى استهل بها قصائد الديوان :

آه .. ما أقسى الجدار

عندما ينهض فى وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر .. كى ننقب ثغرة .

ليمر النور للأجيال .. مره !

... ...

ربما لو لم يكن هذا الجدار ..

ماعرفنا قيمة الضوء الطليق !!

درامية التفكير الشعرى

واذا كانت فكرة الصراع هى المنطلق الفكرى عند هذا الشاعر ، فهو المنطلق الذى يقودنا بالضرورة الى أهم سمة من سماته الا وهى **النزعة الدرامية .. « ارتاح الرب الخالق فى اليوم السابع / لكن . لم يسترح الانسان »**. على أنها ليست الدراما الأحادية التى تقف عند مجرد الصراع بين الفكرة والفكرة أو بين الموقف والموقف ، ولكنها الدراما الشمولية التى تنظر للحياة نفسها على انها فى طبيعتها صراع ، صراع الانسان مع الأقوى والأضخم .. **« من يفترس الحمل الجائع / غير الذئب الشبعان ؟ »** وعلى ذلك فرحلة الانسان فى نهر الزمن رحلة تبدأ من الموت فى الميلاد الى الموت فى الحياة على اعتبار أن الخطيئة الأولى جاءت بالموت الذى نسميه الميلاد او نسميه الحياة . **« طفلك آت من مدينة الخراب / الموت مايزال مقعيا على الأبواب »** . وعبثا يحاول الانسان أن يتفادى وجوده أو أن يتحاشى ملاقاة مصيرة فالعودة الى الجنة الأولى ، الى حيث الرحم معناها الموت .. الموت قبل الميلاد ، ونشدان الجنة الثانية حيث نعيم الفردوس معناها أيضا الموت .. الموت بعد الميلاد ، وعلى ذلك فشهادة الميلاد لا فارق بينها وبين شهادة الوفاة :

ماذا تخبىء فى حقيبتك العتيقة .. ايها الوجه الصفيق

أشهادة الميلاد ؟

أم صك الوفاة ؟

والوجه الصفيق هو الزمن الذى لابد للانسان من أن يصارعه ولا يكف عن مصارعته مادام يعيش فى داخله ، يسبح فى نهره ويطفو فوق سطح تياره .

الصراع والانسان وتناقضات الحياة اذن هى الأبعاد الرئيسية الثلاثة التى يتشكل منها التفكير الدرامى عند هذا الشاعر ، والتى ولدت فى شعره الاحساس الدرامى لا بالحياة ككل والا كنا بازاء فيلسوف لا شاعر ، ولكن بالحياة كمفردات وجزئيات ، فكل مفردة من مفردات حياتنا اليومية ، بل وكل جزئية من جزئيات هذه الحياة هى فى حقيقتها بنية درامية صغيرة تدخل فى تركيب هذا البناء الدرامى الشامل الذى نسميه الحياة .

وجولاتنا فى الملاهى ،

اهتزازاتنا فى الترام ،

تلاصقنا فى ظلام المداخل ،

ذبذبة النظرات أمام المعارض والعابرات الرشيقات ،

مركبة الخيل حين تسير الهوينى بنا ،

الضحكات ، النكات : ـ

بقايا من الزبد المر .. والرغوة الذاهبة ؟ !!

« ترى هل نحن موتى .. ؟! » .

ومن هنا لم تكن القصيدة من قصائده مجرد قطاع طولى أو عرضى للحياة ، بل هى فى الواقع لوحة مصغرة للحياة ، فلا تجد فى الديوان ذلك الفصل التعسفى بين قصيدة فى الحب وأخرى فى الحرب وأخيرة فى الموت ثم فى الربيع او الليل او المرأة او الله الى آخر هذه الأبواب ، اقول اننا لا نجد فى ديوان امل دنقل شيئا من هذا فى قصيدة على حدة وانما نجد هذا كله فى القصيدة مرة واحدة ، **والمطالع لقصائد الديوان الرئيسية لا يجدها قصائد فى ديوان بمقدار ما يجد أن فى كل قصيدة منهـا ديوان .**

وكما ينظر الشاعر الى الحياة على انها ليست شيئا فى ذاته ، وانما هى مجموعة من المفردات أو الوقائع الجزئية المتصارعة ، كذلك ينظر الى الأحياء لا على أنهم مجموعة من « الذوات » كل منها معزولة عن الأخرى ، ولكن على انهم مجموعة من « الموضوعات » تعيش فى عالم موضوعى ، أو مجموعة من الذوات تتفاعل فى هذا العالم مع ذوات اخرى . وبذلك تسقط التفرقة الثنائية المألوفه بين الذات والموضوع أو بين الأنا والآخر ، لتحل محلها مجموعة من العلاقات الديالكتيكية التى تدخل فى صنع نسيج الحياة. وهكذا لا نكاد نجد فى الديوان ذلك النوع من التعبير الذاتى الصرف الذى يعبر فيه الشاعر عن ذات نفسه ، ولا تلك التجربة الوجودية الخاصة التى مر بها الشاعر دون غيره ، وانما ما يظنه الشاعر ذاتيا وخاصا نراه متمثلا فى اطار البنية الدرامية للحياة الموضوعية العامة . وهـذه ورقة من يوميات الشاعر نطلع عليها لنجدها يومية عادية يمكن أن تحتويها مذكرة أى انسان :

جاءت الى وهى تشكو الغثيان والدوار

(.. انفقت راتبى على اقراص منع الحمل !)

ترفع نحوى وجهها المبتل .

تسالنى عن حل !

هنانى الطبيب ! حينما اصطحبتها اليه فى نهاية النهار رجـوته ان ينهى الأمـر .. فثار (واستدار يتلو قوانين العقوبات على كى أكف القول !) .

التفكير بالأشخاص والأشياء

والواقع أن نظرة الشاعر الى الحياة على أنها مجموعة من المفردات والى الأحياء على أنهم جماعة من الموضوعات ، هى التى وضعت كلتا يديه على أهم خاصية من خواص التفكير الدرامي ، وأعني بها خاصية « **التجسيد** » ،

فالدراما لابد لها لكى تكتمل عناصرها من وسط مادى تتحرك فيه ، والوقائع المادية من ناحية والأشخاص المحسوسين من ناحية أخرى هى أهم مكونات ذلك الوسط المادى . لذلك نرى الشاعر يعمد الى التفصيلات المادية ليجسم فيها مشاعره الوجدانية بمقدار ما يلجأ الى الشخصيات الحية ليجسد فها تجاربه الذاتية ، **ومن ثم** كان التفكير الشعرى عنده تفكيرا بالأشياء الأشخاص أو تفكيرا **من خلال الأشخاص والأشياء** ، فهو يتكلم عن أو من خلال سبارتاكوس والحجاج وزرقاء اليمامة فضلا عن عبد الرحمن الداخل وأبى موسى الأشعرى وأبى الطيب المتنبى ، وفى ثنايا كلامه تتردد أسماء ذات دلالة مثل صحراء النقب وسجن المزة ومقاهى الأربعين ، ووقائع ذات صدى مثل نكبة البرامكة وحريق قرطاجة وقتل أدهم ، وحكايات لها رنين مثل حكاية عروس النيل وحكاية دموع ايزيس وحكاية يوسف وزليخا فى قصر العزيز . وامعانا فى تجسيد الصورة يربط الشاعر بين الوقائع اليومية المعاصرة وبين أحداث وشخصيات مستقاه من التاريخ والأساطير :

اغلقى المذياع ،

هذا زمن السكتة ،

« سالومى » تغنى ..

من ترى يحمل رأس « المعمدان » ؟!

ويلجأ الى اسلوب الحوار الداخلى تجسيدا للتجربة الذاتية فى اطار موضوعى ، واقترابا من تشييد صورة متكاملة للحياة بكل ما فيها من صراع وتناقض وانسان:

من أنت يا حارس ؟

انى أنا الحجاج ..

عصبنى بالتاج ..

تشربنها القارس !

ومن أجل بلوغ هذه الصورة يثقل الشاعر قصائده بكل ما يمكنه ان يصل اليه من وسائل التعبير الدرامى ، **فهو الى جوار أسلوب الكورس** الذى أجراه على قصيدة بأكملها هى قصيدة « **ايلول** » ، يستخدم **أسلوب التضمين لاكساب صوره بعدا تاريخيا أكثر عمقا وأشد موضوعية ، ولاشعار القارئ** أن التجربة التى يعبر عنها ليست تجربة فردية محدودة وانما هى تجربة انسانية عامة .. « **والعام عام جوع ..** » ، « **دون المساء رأسك ياحسين ..** » ، « **نامت نواطير مصر** » ، « **عيد بأية حال عدت يا عيد** » ، « **ما للجمال مشيها وئيدا ؟! أجندلا يحملن أم حديدا ؟!** » غير أنه اذا كان أسلوب التضمين يعنى ان الشاعر قد وجد فى تجارب الآخرين ما يؤكد تجربته من جهة وما يؤكد وحدة التجربة الانسانية من جهة أخرى ، فالملاحظ على تضمينات أمل دنقل أنها جميعا تكاد تكون **تضمينات واحدة الاتجاه،** أعنى أنها تغترف من لغة بعينها هى اللغة العربية ، ومن تراث حضارى بعينه هو التراث القومى ، **ولو أن شاعرنا الشاب فتح نفسه لأكثر من لغة واكثر من تراث لا تسعت ثقافته وارتفعت الى مستوى شاعريته ، ونتج عن اتساع افق الثقافة الانسانية اتساع افق الرؤية الشعرية .**

أقول ان استغلال الشاعر لكافة وسائل التعبير الدرامى، واهمها التعبير بالأشخاص والأشياء داخل عناصر الدراما الرئيسية .. الانسان والصراع وتناقضات الحياة ، هو الذى مكنه فى النهاية من امتلاك خاصية التجسيد القادرة على بناء القصيدة الدرامية ، ومن تجنب الوقوع فى هوة التجريد بكل ما تؤدى اليه من غنائية وخطابية ومباشرة. ومع هذا فلا يخلو الديوان من مقاطع يحن فيها الشاعر الى نسيج القصيدة التقليدية التى تقصد الى الفكرة أو المعنى مباشرة وبشكل تجريدى كما كان الحال عند أكثر شعراء العرب القدامى ، واستمرارهم عند التقليديين من الشعراء المعاصرين ، اسمعه يقول :

المجد للشيطان .. معبود الرياح

من قال « لا » فى وجه من قالوا « نعم »

من علم الانسان تمزيق العدم

من قال « لا » .. فلم يمت ؛

وظل روحا عبقرية الألم !

التعبير بالرمز والأسطورة

والذى يعنينا الآن هو أن التعبير عند الشاعر بالأشياء والأشخاص أو من خلال الأشخاص والأشياء هو الذى قاده الى استخدام **الرمز والأسطورة** كأسلوب من الأساليب الدرامية التى شاع استخدامها فى تجربة الشعر الجديد ، واذا كان الرمز بطبيعته غنى ومثير سواء فى المجال الدينى أو الصوفى والمجال العلمى أو الرياضى والمجال اللغوى أو المنطقى الصرف ، فهو أكثر غنى وثراء فى مجال الأدب بعامة ومجال الشعر بوجه خاص . فالرموز الأخرى تشير الى موضوعات خارج نطاقها باعتبارها مصطلحات بعكس الرمز الشعرى الذى يرتبط بالموضوع الذى يشير اليه والذى يدخل معه فى علاقة حيوية ، **اعنى أن الرمز الشعرى ليس رمزا تجريديا يشير الى ما وراءه ، وانما هو رمز تجسيدى هو وما يرمز اليه شىء واحد .**

وعلى ذلك فالرمز يكون بدلالته لا بطبيعته ، اعنى أنه لا يكفى الشاعر أن يستخدم رمز القمر ليشير به الى الحب،



او رمز الحمامة ليشير به الى السلام ، أو رمز الناى ليعبر به عن الحزن ، وانما الرمز يستمد قيمته من السياق الذى يرد فيه ، كما يستمد قوة تأثيره من ارتباطه بالتجربة الشعورية التى يعانيها الشاعر . وهذا معناه أن الرمز لكى تكون له قوة التأثير الشعرى لابد للشاعر من أن يجيد استخدامه فى علاقاته القديمة ، ومن أن يضيف الى ذلك أبعادا أخرى جديدة ، فاذا كان الرمز قديما كان على الشاعر أن يربطه فكريا وعاطفيا بالتجربة الحسية المعاصرة، أما اذا كان اللفظ المستخدم جديدا فعلى الشاعر أن يركز فيه شحنته العاطفية والفكرية لكى يرتفع به الى مستوى الرمز . وهذا ما وفق فيه شاعرنا أمل دنقل سواء من حيث خلق السياق الشعرى الخاص بالرمز القديم كما فى رمز ايلول « **ها نحن يا ايلول ام ندرك الطعنه ، فحلت اللعنه فى جيلنا المخبول** » ! ورمز القيصر « **لا تحلموا بعالم سعيد . فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد** » . أو من حيث الارتباط الحيوى بين الرمز والتجربة فى حالة خلق الرمز العصرى الجديد وهو ما فعله الشاعر فى رمز النفط « **هل يصلح العطار ، ما أفسد النفط ؟** » . وفى رمز اقراص منع الحمل « **انفقت راتبى على اقراص منع الحمل !** » .

وما يقال عن الرمز قديما ومعاصرا يقال مثله عن **الأسطورة** ، فالأسطورة كالرمز لابد لها من السياق الشعرى والشعورى الذى ترد فيه ومنه تستمد دلالتها وقوتها على التأثير ، ولا فرق فى ذلك بين الشخصيات التى دخلت الأسطورة على مر الزمن ، أو الشخصيات العصرية التى يمكننا أن نخلع عليها الرداء الأسطورى ، فما الأسطورة الا مجموعة من الرموز المتداخلة التى يحكمها منطقها الداخلى الخاص ، والتى يجسد فيها الشاعر وجهة نظره الشاملة بازاء الواقع الخارجى .. على أنه اذا كان شاعرنا قد جارى غيره من الشعراء المعاصرين فى استخدام رموز أسطورية بعينها مثل سيزيف وسالومى ، وبنلوب وهانيبال ، واحمس وايزيس ، وتموز وطروادة ، فضلا عن أسلوب التعبير من خلال شخصيات تاريخية كابى موسى الأشعرى على المستوى الفكرى وابى الطيب المتنبى على المستوى الشعرى ، فالذى يحسب لهذا الشاعر حقا هو انه استطاع ان يضيف الى ماثور الرمز الأسطورى رموزا أخرى جديدة اهمها فى تقديرى **رمز زرقاء اليمامة** التى استطاع الشاعر أن يتفاعل معها تفاعلا حيا ، وأن يكتشف فيها بعدا رمزيا رائعا فيه عمق المغزى وشمول الدلالة ، وفيه القدرة على الارتفاع من الجزئى الخاص الى الكلى

العام . كذلك وجد الشاعر فى شخص **سبارتاكوس** رمزا جديدا يجتمع فيه أكثر من مستوى من الدلالة والايحاء سواء على مستوى التجربة السياسية والاجتماعية المعاصرة، أو على مستوى التجربة الانسانية بوجه عام .

واذا كانت هاتان الشخصيتان .. سبارتاكوس وزرقاء اليمامة تمثلان ما أضافه الشاعر الى مأثور الرمز الأسطورى فى جانبه البشرى ، فقد اضاف اليه أيضا فى جانبه المادى او المعنوى ، وليست قصيدة « **السويس** » بما تحمله من شحنات فكرية وشعورية ، وما تتضمنه من مغزى واقعى ومغزى رمزى ، وما تؤكده بعد هذا كله من قدرة الشاعر على الارتفاع بالواقعة الفردية المعاصرة الى مستوى الواقعة الأسطورية ذات الدلالة العامة الا اضافة للرمز الأسطورى فى هذا الجانب الآخر ، وما يقال عن قصيدة « **السويس** » يقال مثله أيضا عن قصيدة « **ايلول** » التى تعبر بشكلها « الكورسى » الجديد عن قدرة الشاعر على الارتفاع بالكلمة العادية المألوفة الى مستوى الكلمة الرمزية أو الرامزة .

وبمقدار ما وفق شاعرنا أمل دنقل فى التعامل مع الرموز القديمة واستدعائها لمعالجة واقعنا الحى المعاصر ، وكذلك فى خلق الرمز الجديد القادر على الدخول فى عالم الأسطورة ، **بمقدار ماخانه التوفيق فى بعض قصـــائد الديوان من حيث اســتخدام الرمز** قديمه ومعاصره ، وسبب ذلك فى تقديرى هو اثقال القصيدة بالكثير من الرموز التى لا تجد المجال الحيوى الملائم الذى تتمدد فيه ، ولا تجد بالتالى لدى القارىء القدرة على تمثلها واستيعاب طاقتها على التأثير . من ذلك مثلا قوله فى قصيدة « **العشـــاء الأخــير** » .

ساعة الحائط فى معبد « هاتور » انتهت دقاتها
وانتهت « طروادة » البكر .. على وهم الحصان !
ــ .. أنا « أوزوريس » صافحت القمر .

ففى هذه الأسطر الثلاثة التى لا يخلو واحد منها من رمز اسطورى نجد أن حشد الرموز الأسطورية وتتابعها يعوق القصيدة عن المضى فى سياقها الشعرى السليم ، ويعوق القارىء هو الآخر عن تمثل هذه الرموز تمثلا شعريا ، فهى تعطل اعجابه بالصورة الشعرية وتحيله الى عقل واع عليه أن يبحث عن المعادلات الثقافية لهذه الرموز . وصحيح أن الرمز يعمق التجربة الشعرية ويوسع أفق الشاعر ، **ولكن على الشاعر ألا يتعامل معه بشكل مباشر والا أحاله الى رمز عقلى او مصطلح ثقافى ، وأحال القارىء الى باحث عن مقابلات فى الخارج لهذه الرموز** . وانما يستمد الرمز قيمته وقدرته على التأثير اذا انفعــل القارىء بالعبارة حتى وان لم يعرف الأسطورة ...

كذلك مما يقلل من قدرة القصيدة على التأثير ، ويعوقها عن احداث أثرها الكلى العام ، تلك الاهداءات الشخصية التى تعلق على صدر القصـــيدة ، فتحصرها فى تجربة شخصية محدودة ، تعطل معها القارىء عن بلوغ هدفها الشمولى العام ، ومن حق الشاعر أن ينفعل بأى موقف واية تجربة فيعبر عنها بالشكل الذى يراه ، ولكن أن يحس القارىء بالموقف او التجربة من داخل البناء الفنى للقصيدة ، أفضل بكثيرة من تلك اللافتة التى تعلق على صدر القصيدة صارخة بأعلى صوتها : «**الى صلاح حسين**». أو الى « **مازن جودت أبو غزالة** » .

ما بين التراث والمعاصرة

مهما يكن من شىء فان الكلام عن الرمز والأسـطورة أو عن الرمز الأسطورى قديمه وجديده ، يقودنا بالضرورة الى الكلام عن المشكلة التى تؤرق وجدان الشاعر العربى المعاصر ، **وهى مشكلة البحث عن الصيغة الملائمة التى تتحقق فيها أصالته من ناحية ، أعنى ارتباطه بتراثه التقليدى القديم ، ومعاصرته من ناحية اخرى ، أعنى تعبيره عن روح العصر الذى يعيش فيه فضلا عن التزامه بقيمه وقضاياه ..**

ولا يمكن بأية حال فصل هذين الشطرين أحدهما عن الآخر ، فالشطر الأول منهما يستدعى بالضرورة الشطر الآخر ، فلكى يكون الشاعر عصريا لابد وأن يعبر عن موقفه من التراث ، كما أنه لا يستطيع أن يعبر عن موقفه من التراث الا من خلال فهمه لروح العصر . وليس معنى هذا أن كل شاعر بالضرورة أصيل ومعاصر ، فمن الشعراء المعاصرين من يعيش بأفكاره وتصوراته فى عصر آخــر ، ومنهم من يصطنع شكل الشعر الجديد لكى يصب فيه مضامين أخرى هى فى الواقع مضامين الشعر القديم .

غير أن المطالع لقصائد هذا الديوان لا يخطىء ذلك الشاعر الذى يكمن وراءه ، والذى تؤرقه تلك القضــية فيحاول جاهدا أن يبحث لها عن حل ، وربما كان أهم ما فى محـــاولته هــو أنه لم يلق بنفســه فى تيــار الظواهر المعاصرة فيفرد فى ديوانه قصائد بزيها عن الآلة أو الصاروخ أو القنبلة الذرية أو العقــدة النفسية أو المينى جيب الى آخر هذه الظواهر التى يحفل بها تيار العصر ، والتى لا يدل الاكتفاء بها والوقوف عندها الا على فهم ســاذج لمعنى العصرية ، أقول ان شاعرنا لم يحاول أن يسجل « **ظواهر** » العصر ولكنه حاول جاهدا أن يفهم « **روح** » العصر ، وأن يعبر عنه بقــدر الامكان ، وصحيح أننا نجد فى تضاعيف ديوانه ألفاظا من قبيل النفط والمذياع والكواليس والآلة الكاتبة وشرائط التسجيل وفرشاة الأسنان وأقراص منع الحمل ، ولكنها الألفاظ التى يفرضها مضمون التعبير من ناحية والتى تعبر عن تأثر الشاعر بحساسية العصر ونبضه من ناحية اخرى ، وهذه مقطوعة من احدي قصائده نتبين فيها هذا المعني :

.. (.. الآن ستمضى ،
وغدا سوف يوافيها الطبيب - الموت والاجهاض -
هذا شهرها الثالث .. رغم الحذر الشائع !
حتى انت يا اقراص منع الحمل ؟!
ما من احد فى هذه الدنيا جدير بالأمان !) .

ولا تقف محاولة الشاعر فى تفهم روح عصره عند هذا الحد ، بل تتعداه الى التعبير عن الوجدان الجمعى بعامة ، على اعتبار أن الشاعر العصرى حقيقة ليس هو من يقف عند التعبير عن مشاعره الذاتية البحتة التى لا تهم أحدا سواه ، ولا يتردد صداها فى ضميرا غيره ، وانما هو من يشارك فى التجربة الجماعية بعامة ويحاول أن يبلورها فى شعره ، **وما التجربة الجماعيه العامة الا مجموعة القيم والمبادىء والمثل العليا التى تشكل ميراث الأجيال الماضية وتتشكل فيها تجربة الانسان الحاضر** ، وهذا ما نلاحظه بشكل واضح فى أغلب قصائد هذا الديوان ، خذ مثلا المقطع الأخير من القصيدة الأخيرة « **من مذكرات المتنبى** » :

عيد باية حال عدت يا عيد ؟
بما مضى ؟ أم لأرضى فيك تهويد ؟
« نامت نواطير مصر » عن عساكرها
وحاربت بدلا منها الأناشيد ..

وتعبير الشاعر عن التجربة الجماعية العامة لا ينفصل عن محاولته استكناه التاريخ وتفسيره فى ضوء الاحتياجات الملحة التى تفرضها ضرورات العصر ، وليس استكناه أحداث الماضى مقصودا فى ذاته ، وانما المقصود هو الافادة منها فى مساعدة انسان الحاضر على تشكيل رؤيته العصرية الجديدة ، هذا فضلا عن أن الانسان المعاصر ليس مسئولا عن حاضره ومستقبله فحسب ، بل هو مسئول أيضا وبشكل ما عن ماضيه ، فعلى عاتقه يقع عبء محاكمة الماضى واعادة تفسيره من جديد ، ومن هنا كان حرص الشاعر المعاصر على أن يربط فى شعره بين الحاضر والماضى أو بين الواقع والتاريخ حتى تترابط فى نفسه أحداث عصره . والواقع أن قصائد هذا الديوان تكشف عن تمتع صاحبها بحس تاريخى حاد ففيها يلتقى سبارتاكوس مع زرقاء اليمامة ، والحجاج مع هانيبال ، وأحمس مع ايزيس ، وسالومى مع يوحنا المعمدان ، وأبو موسى الأشعرى مع أبى الطيب المتنبى ، على أن مجرد ايراد هذه الأسماء التاريخية لا يكشف عن حس صاحبنا التاريخى بمقدار ما تكشف عنه هذه الأبيات :

والسياف يجلدها ! وماذا ؟ بعد أن فقدت بكارتها ..
وصارت حاملا فى عامها الألفى من الفين من عشاقها !
لا النيل يغسل عارها القاسى .. ولا ماء الفرات :
حتى لزوجة نهرها الدموى ،
والأموى يقعى فى طريق النبع :

« .. دون الماء راسك يا حسين .. » ..
الى ان يقول :
يا سماء :
أكل عام : نجمة عربية تهوى .
وتدخل نجمة برج البرامك !؟

والكلام عن موقف الشاعر المعاصر من تاريخه القومى والانسانى العام ، **هو الذى يقودنا الى الكلام عن موقفه من التراث ، وعن الكيفية التى يحقق بها تلك المعادلة الصعبة التى تجمع ما بين التراث والمعاصرة** ، فهل يكتفى الشاعر بالنظر الى التراث من خلال منظور العصر ، كما نظر الى التاريخ من فوق أرض الواقع ؟ الواقع أن شاعرنا أمل دنقل ، شأن الكثيرين من رواد حركة الشعر الجديد ، رأى أن الجمع بين التراث والمعاصرة لا يتأتى باحيـاء التراث ، ولا بتطويره الى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة ، ولكن باستلهامه فى مواقفه الروحية والانسانية العامة . فليس المهم هو نقل التراث فى أشكاله وقوالبه ، وانما المهم هو تمثله فى جوهره وروحه العام . وبذلك يستطيع الشاعر أن يدرك التراث فى أبعاده المعنوية ، وأن يتمثله فى ابداعه الفنى المعاصر .

والمطالع لقصائد هذا الديوان يستطيع أن يتعرف على محاولة الشاعر الجمع بين بعدى التراث والمعاصرة جمعا قوامه استلهام التراث فى مغزاه التاريخى والانسانى وفى جوهره الفكرى والروحى ، **فهو لا يعايش التراث ولكنه يعايشه ، ولا يحاول أن يحييه بمقدار ما يحاول أن يحياه** ، على أنه اذا كانت عناصر التراث تتوزع بين المأثورات والتراث الشعبى والمواقف التاريخية فهى جميعا مما نجد لها صدى فى هذا الديوان .. .

واذا نحن تجولنا فى قصائد الديوان لاستوقفتنا نماذج كثيرة نتبين منها علاقة شاعرنا المعاصر بتراثه القديم ، فهو عندما يقول :

... واحتفظت بأسنانه ..
كل يوم اذا طلع الصبح : آخذ واحدة ..
اقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها .
وأردد : يا شمس ، أعطيك سنته اللؤلؤية ..
ليس بها من غبار . سوى نكهة الجوع !!
رديه رديه . يروى لنا الحكمة الصائبة ..

نتذكر على الفور العادة الشعبية القديمة التى لا تزال منتشرة فى قرى وصعيد مصر ، والتى تقول بأن الفتى أو الفتاة اذا قذفت بسنتها القديمة فى وجه الشمس وتلت تعويذه معينة عادت لها سنتها القديمة سنة أخرى جديدة ، والعادة وان اتخذت فى فلسفتها شكلا من أشكال التناسخ ، الا أنها مرتبطة بعقيدة المصريين القدامى فى البعث من جديد والعودة الى

الحياة . والعادة فى ذاتها أو فلسفتها لا تعنينا وانما الذى يعنينا هو استغلال شاعرنا المعاصر لها وتوظيفها لخدمة المضمون الشعرى الذى يحاول ان ينقله الى القارىء .. لقد اتخذت العادة القديمة مسارا نفسيا آخر فى تجربة الشاعر ، وارتبطت فى تجربته ببعد شعورى جديد . فهو لم ينقلها من التراث كنص من النصوص ، ولكنه ترجمها فى ضميره كصورة من الصور .

وعندما يقول الشاعر فى قصيدته « **كلمات سبارتاكوس الأخيرة** » :

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا !
والودعاء الطيبون ..
هم الذين يرثون الأرض فى نهاية المدى
لأنهم .. لا يشنقون !

تعود بنا الذاكرة الى القرآن الكريم لنقف عند القصة القرآنية من ناحية ، ثم ننتقل منها الى بعض الآيات الكريمة عن الجنة ومن يرثها من ناحية أخرى ، والذى يعنينا هنا أيضا هو نوعية العلاقة بين رؤى الشاعر المعاصر وبين مصادر التراث ، فهو لا يقف من القرآن الكريم موقف المقتبس للآيات يرددها كما هى ، وانما هو يعملها فى خاطره لكى تتخذ فى نفسه مسارا وجدانيا جديدا ، ولكى تشق فى شعره مجرى شعوريا مغايرا ، وعلى ذلك فالشاعر هنا انما يستثمر التراث لا لينقله ببعده التقليدى المألوف ، ولكن ليفجر ما فيه من طاقات وامكانيات فيضفى عليه أبعادا أخرى جديدة ..

واذا كان ذلك هو موقف شاعرنا المعاصر من التراث فى مصدريه **الدينى والفولكلورى** ، فهو أيضا موقفه من التراث فى مصدره **التاريخى أو الأسطورى** . فحينما يقول فى احدى قصائده :

الأرض تطوى فى بساط « النفط »
تحملها السفائن نحو « قيصر »
كى تكون اذا تفتحت اللفائف :
رقصة .. وهدية للنار فى أرض الخطاه .

ندرك أن هنا تنويعا جديدا على الواقعة التاريخية المعروفة التى تروى عن ذهاب كليوباطرة الى روما لاستمالة القيصر ، وتحقيق حلمها فى بناء امبراطورية مصرية واسعة ، بعد ان اصبحت روما اقوى دولة فى العالم فى حين هوت مصر الى الحضيض وكادت تصبح ولاية رومانية . فالشاعر هنا لا يقتبس الواقعة التاريخية بنصها ، ولكنه ينقل روحها ويبتعث فيها النبض والحياة المعاصرين ، مستغلا أبعادها ودلالاتها القديمة ، مضيفا اليها من واقعه الفكرى والشعورى أبعادا ودلالات جديدة .

وبنفس المنهج الذى تعامل فيه الشاعر مع التراث فى مصدره التاريخى ، نراه يتعامل مع المصادر المروية او الأسطورية لهذا التراث ، ففى قصيدته الطويلة والجميلة معا « **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة** » التى جعلها عنوانا على الديوان ، يستدعى الشاعر الرواية القديمة من جوف الزمن ليقذف بها فى وجه العصر ، ولينظر الى أحداث هذا العصر من خلال عينى زرقاء التى عاشت قبل الاسلام وكانت مضرب المثل فى حدة البصر ، فلما أغارت جموع حسان بن تبع الحميرى على قبيلتها ، رأتهم زرقاء من مسيرة ثلاثة أيام ، وأنذرت قومها فلم يصدقوها فحلت عليهم الكارثة . وهكذا راح الشاعر يبكى بين يدى زرقاء العصر ، التى طالما رأت بعين البصيرة . ولم يصدقها أحد :

أيتها العرافة المقدسة ..
ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار ..
فاتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار !
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار ....
فاستضحكوا من وهمك الثرثار !
وحين فوجئوا بحد السيف : قايضوا بنا ..
والتمسوا النجاة والفرار .

شاعر الأسف الحزين

تبقى بعد هذا كله قضية ارتباط الشاعر المعاصر بقضايا عصره ، وهى القضية التى تأتى مباشرة بعد قضية موقفه من شطرى التراث والمعاصرة والملاحظ على قصائد هذا الديوان انها تكشف عن شاعر مرتبط بأحداث عصره مشغول بقضاياه ، على أنه فى ارتباطه وانشغاله لا يتخذ من الأحداث موقف المشاهد الذى ينظر ويرى ، ولا موقف المتفرج الذى يسجل ويصف ، وانما هو فى الوقت الذى يجعل من نفسه شاهدا على أحداث عصره وقضاياه ، نراه يعيش تلك الأحداث وينفعل بتلك القضايا **فهو ابن بيئته ولكنه مسئول عن هذه البيئة ، وهو ربيب عصره ولكنه شاهد اثبات على هذا العصر** . أليس هو القائل :

حاذيت خطو الله ، لا أمامه .. ولا خلفه

غير أن محاذاة خطو الله ، أعنى تحمل الشاعر مسئوليته بازاء أحداث عصره ، قد تمضى فى طريقين احدهما سلبى والآخر ايجابى ، أما الطريق السلبى فهو ذلك الذى يقف فيه الشاعر من الأحداث موقف الرضوخ والاستسلام ، أو موقف من يقول « نعم » باستمرار ، فهو لا يحاذى الخطو ولكنه يمشى وراءه وأما الطريق

الايجابى فهو ذلك الذى يقف فيه الشاعر من الأحداث موقف الثائر والمحرك ، أو موقف من يقول « لا » باستمرار ، فهو لا يحاذى الخطو ولكنه يمشى أمامه ؛ أما شاعرنا فقد آثر أن يمضى فى طريق ثالث لا يقول فيه « نعم » أو « لا » ، وانما يكتفى بصيحة الأسف الحزين التى يطلقها فى وجه الأحداث ، فهو لا يكتفى بالنظر والرؤية ، ولا يتخذ موقف الفعل والثورة ، ولكنه يؤثر الحزن والانفعال ومحاذاة خطو الله ، وهذا هو معنى قوله بعد أن حاذى خطو الله لا أمامه ولا خلفه :

عرفت أن كلمتى أتفه
من أن تنال سيفه أو ذهبه .
واذا استطرد شاعرنا فى الكلام :
قلبت ـ حينا ـ وجهى العملة
حتى اذا ما انقضت المهلة
ألقيتها فى البئر .. دون جلبه !
وهكذا .. فقدت حتى حلمه وغضبه .

فليس معنى هذا أن الشاعر استوت أمامه الأطراف فلم يعد يعنيه شىء ، وانما معناه أن شاعرنا آسف وحزين لأنه يرى القيم فى عصره وقد ديست ، ويرى المثل وقد امتهنت ، ويرى أن الشىء واللاشىء أصبحا وجهان لشىء أوحد :

دعيت للميدان !
أنا الذى ما ذقت لحم الضأن ..
أنا الذى لا حول لى أو شان ..
أنا الذى أقصيت من مجالس الفتيان :
أدعى الى الموت .. ولم أدع الى المجالسة !!..

غير أن اضطراب القيم واختلال المعايير فى عصر فقد رشده ، هو الذى دفع الشاعر الى الاغراق فى الحزن والألم والمعاناة ، وحتى الصيحة الآسفة لم يعد يقوى على اطلاقها أو لم يعد يرغب فى اطلاقها فالعالم فى قلبه مات والكل باطل وقبض الريح :

العالم فى قلبى مات
لكنى حين يكف المذياع ، وتنغلق الحجرات :
اخرجه من قلبى ، واسجيه فوق سريرى
اسقيه نبيذ الرغبة
فلعل الدفء يعود الى الأطراف الباردة الصلبة
لكن .. تنفتت بشرته فى كفى
لا يتبقى منه سوى .. جمجمة .. وعظام .

وبموت الرغبة فى قلب الشاعر ، وتفتت العالم فى كفه ، يموت كل أمل فى الخلاص ، فلا خلاص بالحب ولا خلاص بالموت ، ولا خلاص بأى شىء ، الخلاص الوحيد هو « النوم » وفقدان اليقين ، فالعصر ليس عصر المعجزات : والعطار لن يصلح ما أفسده النفط :

لم يبق من شىء يقال
يا أرض :
هل يلد الرجال ؟

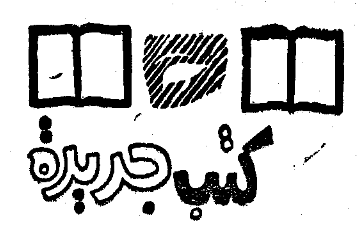
وما كنت أحب لشاعرنا الشاب أن تنتهى به صيحة الأسف الحزين الى كل هذه التشاؤمية والقتامة ، التى اخشى أن أقول انها وصلت به الى حد العدمية ، بعد أن مات العالم فى قلبه ، ولم يعد عنده ما يقال ، وهل يكف الشاعر عن الكلام حتى يلد الرجال ؟ ألا يستفزه ما يحدث على الوجه الآخر من عالمنا من بطولة وتضحية واستشهاد هناك فى فيتنام وهنا فى الأرض المحتلة ، ألا توقظه صيحات التحرير التى تطلقها كل الشعوب المناضلة التى آمنت بحقها فى الحياة رغم بطش القراصنة وعصف أعداء الحياة ، كلا يا شاعر ان البطولة فى الاستمرار وليست فى الفرار ، وفى عصرنا الجريح الثائر الذى يحكمه منطق الصراع وتغلب عليه روح المعاناة يبقى الكثير مما يقال ، بل ان أروع الكلمات وأعظمها تلك التى لم نقلها بعد ، وأروع الأفعال وأعظمها تلك التى أنجبها ثائر مثل جيفارا . . . .

جلال العشرى

تهنئة وتحية

وافتنا الأنباء ، والعدد ماثل للطبع ، بفوز الأستاذ الكبير يحيى حقى ، رئيس تحرير الزميلة « المجلة » بجائزة الدولة التقديرية فى الآداب . و « الفكر المعاصر » اذ تهنىء سيادته بهذا التقدير الكبير ، ترجو له مزيدا من النجاح فى حياته الأدبية المشرقة .

رئيس التحرير



ما وراء فلسفة تاريخ الفن

لا يغيب عن أذهاننا أن الفن انما هو أصدق تعبير عن جوهر الحياة ، وما يجرى فى جوفها من أحاسيس وتأملات، وصراعات .. وهو ضرورة انسانية قد لا يخلو عصر من قوة تاثيرها ، وعمق فاعليتها . وتبدو قيمة الفن بحق فى محاولته الدائبة لانقاذ الحياة من الاضطراب ، والارتباك الذى يكاد يطمس ملامحها .. فهو يسعى جاهدا لكى يخلق لنا عالما افضل ، ووجودا اكثر اتساعا ، وأعظم شمولا .. ولما كان الفن يمثل بالنسبة الينا حاجة ملحة لا يمكن الغناء عنها ، فلا غرابة أن يتصدى لبحثه وتقييمه عديد من المفكرين ، والمؤرخين .

غير أنه لابد أن نذكر ان البحث فى مجال الفن لم يكن بالأمر الهين .. ذلك لأن الظاهرة الفنية ظاهرة مركبة ، تنطوى على عناصر نفسية ، واجتماعية ، وصورية .. الأمر الذى يجعل مهمة الباحث فى هذا الصدد شاقة للغاية، وعلى جانب كبير من الصعوبة ، والتعقيد ، ومع هذا ، فان تاريخ الفن انما يدين بوجوده وبقائه لهؤلاء الباحثين الذين لم يدخروا وسعا من اجـل اثرائه ، وتعميقه ، واضافة كل جديد اليه . وواضح ان مهمة المؤرخ هنا لا تقتصر على الوصف الخارجى للأنماط الفنية التى جاءت على توالي العصور ، بل نراه يقوم أيضا بتحليل الأنماط المركبة ، واستنباط عناصرها البسيطة التى تتألف منها ، تماما كما يقوم الكيميائى بتحليل الماء الى عناصره الأولية .. وهو يخرج من وراء ذلك كله بمجموعة من الحقائق ، والتصورات التى يصوغها صياغة تاريخية ، ويسوقها الينا فى سياق يتسم بالترابط ، والاتساق .. وبذلك يمكنه أن يصنع لنفسه طريقة يحكى بها عن تطور الأنماط الفنية ، ومايحيط بها من مؤثرات داخلية ، وخارجية فى مجرى التاريخ.

سعد عبد العزيز

● **لا يمكننا ان نجرد النتاج الفنى من سـياقه التاريخى المتصل ، ولا يمكن أن يتحقق الا فى ضوء تلك الارهاصات التى تمثل مزاجا من القديم والحديث .**

● **ان سعى الفنان فى سبيل استرداد الماضى انما هو سعى فى سـبيل الحقيقة ، كما ان اكتشاف طريق الماضى معناه القيـام بالوظيفة الابداعية التى يمارسها الفنان .**

الفن والفكر الأيديولوجى

وجدير بالذكر أنه من المشاكل التى يثيرها المؤرخون فى تاريخ الفن ، مشكلة تفسير الأنماط الفنية فى ضوء الفكر الأيديولوجى ، وكيف أن هذا الفكر يكتفى بالنظر الى هذه الأنماط من زاوية واحدة ، مسقطا من حسابه جميع الزوايا التى لا تؤيد وجهة نظره ، وكيف تؤدى هذه النظرة الجزئية الى عدم استيعاب ما يتحلى به الفن من طاقات خيالية ، وشعورية ، وصورية .

كذلك نجد مشكلة ((**الشكل والمضمون**)) تأخذ حيزا كبيرا من تفكير الفلاسفة ، والنقاد فى هذا المجال .. فنلاحظ فريقا منهم ينادى بمبدأ ((**الفن من أجل الفن**)) ومن ثم فهو ينظر الى الشكل على أنه يمثل الحقيقة الجوهرية فى العمل الفنى ، فعنده أن ما يريد الفنان أن يبرهن عليه ، يبدو كأنه لا وزن له ازاء الطريقة التى يحاول أن يتوصل بها الى تلك البرهنة ، وبالتالى ازاء معمار العمل الفنى ، وروعة بنائه .. أما الفريق الذى يناقض هذه النظرة ، **فهو يرى أن الفكر أساس كل تصور** ، ولهذا يعتبر الفكر سابقا على الصور الفنية .

وهناك مشكلة ((**الصدق الفنى**)) ، التى يختلف تصورها باختلاف اتجاهات الفن .. ومن هذه الاتجاهات ما يرى أن الواقع الخارجى لابد أن يكون أساسا للصدق الفنى .. ومنها ما يرى ان الصدق لا يتحقق الا فى ضوء بناء وتشكيل العمل الفنى الذى يمثل عالما صغيرا ، مستقلا ، مكتفيا بذاته .. ويمكن أن نلمس مثل هذه المشاكل وغيرها فى ثنايا كتاب ((**فلسفة تاريخ الفن**)) للمفكر النابه ((**آرنولد هاوزر**)) وهو يعتبر من عداد المفكرين القلائل الذين ضربوا بسـهم وافر فى تاريخ الفن .. ومعروف عن ((**هاوزر**)) أنه مجرى الأصل ، وقد تجنس بالجنسية الانجليزية عام ١٩٤٨ .. وجدير بالذكر أنه قد تلقى دراسته فى الأدب ، والفلسفة ، وتاريخ الفن فى جامعات بودابست ، وباريس ، وبرلين ، وقد أقام فى ايطاليا عدة سنوات درس خلالها الفن الايطالي القديم ،



والحديث، كما قام بتدريس تاريخ الفن فى جامعات بودابست، وڤيينا ، ثم تسنى له خلال عام ١٩٣٨ أن يتولى التدريس بجامعة « ليدز » بانجلترا .. وفى عام ١٩٥٧ نزح « هاوزر » الى الولايات المتحدة الأمريكية ، وهو مايزال يعمل هناك استاذا لتاريخ الفن فى جامعة « براديس » . وكتاب **« فلسفة تاريخ الفن »** يعرض لمناهج التأريخ للفن ، ومدى ما يمكن أن يحققه المنهج العلمى من نجاح .. سواء كان منهجا نفسيا أو اجتماعيا .. كما يتضمن الكتاب دراسة وافية للفنون الشعبية .. يتلوها فى النهاية بدراسة تتناول مفهوم الأصالة فى الفن .

هاوزر وفلسفة تاريخ الفن

وترتكز دراسة **« آرنولد هاوزر »** فى هذا المجال على الآثار الفنية على وجه الخصوص ، فهى محور بحثه وتفكيره فى جميع فصول الكتاب .. وينظر « هاوزر » الى الآثار الفنية على أنها بنايات شاهقة يعز علينا بلوغها ، وأنها نوع من التحدى لا نستطيع فى تفسيرنا له الا أن نستند الى أهدافنا ، ومحاولاتنا الخاصة .. فنحن لا نتجه اليه مباشرة وانما نحلق حوله وندور .

وفى رأى مفكرنا ان كل جيل من الأجيال يرى النتاج الفنى من زاوية مغايرة ، وبنظرة جديدة .. ومن ثم فما أحرانا الا نزعم أن وجهة النظر المتأخرة انما هى أفضل من سابقتها ، أو ان الجديد فى الفن هو أصوب من القديم .. ذلك لأن النتاج الفنى لا يمكن أن نجرده من سياقه التاريخى المتصل .. ولا يمكن ان يتحقق الا فى ضوء تلك الارهاصات التى تمثل مزاجا من القديم والحديث .. فاذا كان الأثر الفنى يتميز بجدته ، فهو فى الوقت ذاته يتسم بسمات بعضها متعارف عليه ، وبعضها الآخر أصيل .. فهو ليس جديدا صرفا حتى لا يستعصى على الفهم .. وانما يحمل فى جوفه صراعا بين السابق واللاحق .. اى بين القديم والجديد . **ويرى « هاوزر » أن الفنان ليس ناقلا للطبيعة ، كما أن الفن ليس مجرد نظير للطبيعة** .. فالفنان لا يهتم بالطبيعة بقدر اهتمامه بالمبتكرات الفنية .. فمثلا نجد الموسيقى لا يلقى بالا لتغريد البلابل ، بل ان اهتمامه ينصب أساسا على فن الموسيقى ذاته ، ولا يهتم الشاعر بمنظر الأصيل وانما يوجه اهتمامه الى جمال أبيات الشعر .. كما اننا نلاحظ ان المصور التشكيلى لا يعير التفاتا الى المناظر الطبيعية ، بل نجده يعشق اللوحات الفنية الخلاقة .

ومن ذلك يتضح لنا ان للفن ، عند **« هاوزر »** ، لغة فريدة يختص بها .. انها لغة الرموز التى يستعيض بها عن الأشياء ، فالرمز هو صورة من صور ذلك التمثيل غير المباشر الذى لا يسمى الشىء باسمه .. والفنان يستعين بهذه الرموز من أجل تشخيص ابداعه ، حيث تتداعى عنده هذه الرموز لكى تعبر عن صوره الشعورية واللاشعورية ، وحيث أن عدد الرموز يقل دائما عن عدد الأشياء ، فلا سبيل أمام الفن لتحاشى التنميط ، والأخذ بالأشياء الثابتة الى حد ما .. **ذلك لأن الفنان يصبح أقرب الى الفهم كلما أصبحت وسائله الخاصة فى التعبير أقرب الى الصيغ الثابتة** .. لكن لا ينبغى ان يقتصر تصورنا لعملية الايصال على كونها تطبيقا للصور المتواضع عليها .. بل علينا ان ننظر الى كل أثر فنى على أنه تجسيم لنتيجة صراع بين الأصالة والتقليد .

ومن المؤكد أن « آرنولو هاوزر » يمتاز بحس دقيق ووعى كامل بطبيعة العمل الفنى .. فهو لا يجد غضاضة فى أن يكون الفنان على دراية واسعة بتكنيك فنه ، وشروط ابداعه ، لكنه لا يحبذ فى الوقت ذاته أن يتسلط هذا الجانب على ذهن الفنان بصفة مستمرة حتى يصبح أسيرا له .. **فهو بذلك يفقد حريته وتلقائيته ، ويستحيل الابداع عنده الى نشاط ميكانيكى مصطنع .**

من اجل ذلك يأخذ « هاوزر » على المذهب الكلاسيكى القديم للفن تمسكه الشديد بتحقيق الوحدة العضوية للعمل المبدع ... **وقد يكون ذلك امرا ضروريا من اجل تنظيم المادة الفنية ، واتساق تكوينها ، لكن ذلك يصبح مستهجنا حين يتحول الفن فى ضوئه ، من حالة ابداعية الى ضرب من ضروب الصنعة التى لا تحتمل التغيير أو التبديل.** ويستشهد « هاوزر » فى هذا الصدد بأعاظم الفنانين الذين لم يكونوا يأبهون الا فى القليل بالوحدة أو التكامل الصورى لأعمالهم .. فقد كانوا أكثر حرصا على بث الحياة والقوة والكمال فى هذه الأعمال .. ومن ثم نجد أعمال **شكسبير** تتسم بعدم الاتساق فى مبناها العام ، فقد كان حريصا على أن يبث فى كل مشهد على حده ، أقصى حد ممكن من الحيوية والتأثير الدرامى ، عن طريق المغالاة فى ابراز النقائص والأضداد حتى لو كان ذلك على حساب السياق الكلى .

ولا تتحقق السمات الجمالية للأعمال الفنية عند «هاوزر» الا اذا تحقق عنصر التوافق الوظيفى للشكل والمضمون لهذه الأعمال .. **فلا ينبغى أن يكون هناك افراط فى جانب ، أو تفريط فى جانب آخر** .. فقد يتميز الشكل بالفاعلية ، والجاذبية ، والكمال ، لكنه يصبح عديم الجدوى اذا فصلناه عن مغزاه ، أى عن مضمونه الذى يرمى الى تأكيده .. كما أنه لا قيمة للمضمون اذا جردناه من الشكل الذى يتلفع به ، والذى يضفى عليه ملامحه ، ويؤكد قيمة تشيؤه ، وتجسيمه .

وفوق ذلك ، يرى آرنولد هاوزر ان النتاج الفنى ليس مصدرا للتجربة الذاتية المركبة فحسب ، بل انه ينطوى كذلك على ضرب من التعقيد ، **ذلك لأنه مركز التقاء مسارات عديدة** .. فهو يصدر — على الأقل — عن ثلاث من الحالات المختلفة : **نفسية ، واجتماعية ، وتشكيلية** .. واذا كان « هاوزر » يرى أن الفن لا يتحقق اكتماله الا اذا توفر لديه

شيء من التوازن بين هذه العناصر الثلاث ، فانه مع هذا ، لا ينكر قيمة الأعمال الفنية ذات الصبغة الاجتماعية .. **ففي رأيه أن الفن انما يعبر عن الاهداف الاجتماعية بأسلوبين مختلفين : احدهما يتمثل في صورة مجاهرة صريحة ، ودعاية مباشرة لاحدى القضايا الأيديولوجية** .. وهذا اللون من الفن – في رأى آرنولد – انما هو أدعى الى اثارة النفور .. وثانيهما ما نلمسه من تعبير قد ينطوي على دلالة اجتماعية مقنعة ، لا يفطن اليها المتلقي بطريقة مباشرة ، الأمر الذي يجعل هذا التعبير أكثر فاعلية ، وأعمق أثرا .. وفي ضوء ذلك ، يلاحظ « هاوزر » أن مسرحيات **ديدرو ، وليسنج ، وابسن** من المسرحيات الهادفة السافرة ، بينما يجد نقيض ذلك ممثلا في مسرحيات **سوفوكليس وشكسبير وكورني** ، فهم أصحاب أسلوب يعتبر أشد افصاحا ، وأعظم كشفا .. كذلك لا يستحسن .. « هاوزر » الأعمال الميلو درامية السياسية الصادرة عن **سارتر ، وأوزبورن ، وبريخت** . فهؤلاء الكتاب – في نظره – لم يقدموا شيئا ذا بال ، أو غير معروف وكان أولى بهم أن ينظروا الى واقعهم الاجتماعي على أنه أكثر اتساعا ، وأشد تركيبا وتعقيدا .

الفن مرادف للمعرفة

وفي ضوء ما سبق يتضح لنا أن مفكرنا **انما ينظر الى الفن على أنه مرادف للمعرفة الحرة** .. تلك المعرفة التي تقوم على المشاركة بين ذاتية الفنان ، وذاتية الآخرين .. ومن خلال تلك المشاركة ، يقترب الفن من الواقع ، وبالتالي يقترب من صدق التعبير عن هذا الواقع .. **وعلى هذا فالفن في رأى هذا المفكر لا يستطيع أن يؤدي وظيفة الأيديولوجيا ولو فعل ذلك فلن يصبح فنا على الاطلاق وانما يصبح فلسفة أيديولوجية .**

واذا كان ذلك كذلك ، فلن تعترينا الدهشة حين نجد آرنولد يبرز من خلال نقده وتقييمه لمناهج البحث في تاريخ الفن عديدا من المآخذ .. فهو يرى أن تفسير المناهج العلمية للظاهرة الفنية انما هو تفسير منقوص مبتسر لا يسع جميع الأبعاد التي تتضمن هذه الظاهرة .. فمن الواضح مثلا أن المدركات التي يستعين بها أصحاب المنهج الاجتماعي في تفسيرهم للفن انما تبدو عاجزة عن مواجهة الصور الفنية ، وما تنطوي عليه من ثراء وتلوين .. فالمقولات التي تتحدث عن الفن البورجوازي أو الراسمالي أو التقليدي أو التحرري ان هي الا مقولات محدودة ، يغلب عليها طابع التنميط ، والصرامة حتى أنها لتقصر عن أن تفي بحق الصور الفنية من الاجلال والتقدير .. صحيح أن « هاوزر » لا ينكر هنا تأثير الخبرة الاجتماعية على الفنان .. وصحيح أنه يؤمن بأن التاريخ الاجتماعي للفن لا يقوم مقام تاريخ الفن أو يبطله .. فكل منهما يصدر عن طائفة مختلفة من الحقائق والقيم ، لكنه مع هذا ، يرى **أنه من الاستحالة أن تكون وجهة النظر الاجتماعية في الفن هي الشيء الوحيد المشروع ، كما أنه من الاستحالة أيضا أن يرتفع المغزى الاجتماعي ويسمو على جميع القيم في العمل الفني ، حتى القيمة الجمالية له .**

ومع ذلك يهمنا أن نذكر أن « آرنولد هاوزر » لا يقف من الطابع الأيديولوجي للفكر موقف المتزمت المتعنت ، بل نجده على العكس من ذلك ، فهو يرى **أن جميع الأيديولوجيات على اختلاف اتجاهاتها ، انما تمثل سمة بارزة من سمات** العصر .. وان مهمتها الأساسية تتجلى في مطالبتنا أن نكون على بينة من دخيلة أنفسنا ، وعلى وعي بتلك الأحوال التي شكلت شخوصنا ، وفكرنا وارادتنا . فلا غرابة أن يقدر هذا المفكر ، « **نظرية التحليل النفسي** » ، وأثرها العميق في الفن .. وعنده أن أروع الانجازات التي حققها « **فرويد** »، وأعظمها نفعا ، تتمثل في التصور الديناميكي للشخصية.. وبمعنى آخر تصور الكائن الذي على خلاف دائم مع العالم، ومع نفسه ، فهو مسوق من الداخل والخارج ، وهو أسير تلك الدوافع التي تخفى غالبا عن شعوره .. فهو لا يكاد يتنبه الى وجودها .. انه كائن يسعى في سبيل اشباع حاجاته ، طالبا الحماية ، والهروب ، والحياة ..

وفي رأي « هاوزر » أن جوهر ما أسهمت به « **نظرية التحليل النفسي** » في سبيل فهم الفن ، لا يقوم في واقع الأمر على تعريفها البيولوجي للفن ، وكشفها عن أصله الشبقي ، وافصاحها عن الرمزية الجنسية وما تنطوي عليه، بقدر ما يقوم على نظرتها الى النشاط الفني بوصفه جزءا من مخطط عام يستهدف التبرير المنطقي، والتسويغ الذاتي.. وتكمن أهمية هذه النظرية من الوجهة التاريخية ، في أنها تعتبر أول نظرية في علم النفس تمثل المحاولة الأولى لمعالجة الشخصية بمنهج يمكن ممارسته بوصفه أسلوبا علميا وضعيا .. وفي رأى فرويد أنه ليس من اختصاص هذه النظرية الكشف عن البنية الشكلية للنتاج الفني ، فالشكل الفني – في نظره – يعتبر عديم الجدوى في حد ذاته .. أي أنه مجرد لون من ألوان الاغراء يرمي الى فتح شهية المتلقي .. ويذكر « هاوزر » أن أحكام « فرويد » في الفن انما ترتكز أساسا على أن الفنان شخص انطوائي ، يعجز بسبب دوافعه الغريزية المفرطة عن التجاوب مع متطلبات الواقع .. فيلجأ من أجل اشباعها الى عالم الوهم حيث يجد في ذلك بديلا عن ارضاء رغباته .. ويكشف فرويد من خلال هذه النظرية ، عن الدوافع الكامنة وراء مضامين الصور الفنية ، فهو يرى أنه غالبا ما يكون للصور الذهنية وخاصة في الشعر معنى خاف لا نستطيع أن ندركه ادراكا مباشرا ، كما أن الشاعر قد يولد هذا المعنى بطريقة لاشعورية لا يجد لها تعليلا .. ويتضح من ذلك أن الفنان قد يضمن عمله أكثر مما تصل اليه مداركه ، كما أنه يستمد مادته من مصادر تستطيع « نظرية التحليل النفسي » أن تدلنا على أقصر الطرق اليها .

لفن ونظرية التحليل النفسي

ويواصل « آرنولد هاوزر » عرضه لنظرية فرويد ، فيحدثنا عن ظاهرة الافصاح ، والتمويه في هذا الصدد ذلك أن « **نظرية التحليل النفسي** » تنادي بأن كل ابتكار شعري أصيل لابد أن يصدر عن أكثر من دافع كامن في نفس الشاعر



كما لابد أن يوعز الينا بأكثر من تفسير ومن ثم فان الفن لا يعد صورة للكشف ، والافصاح فحسب ، **بل انه أيضا صورة للاخفاء والتمويه** ، وأن الصور الفنية لا تبتكر من أجل أن تكون صورا للرؤية الذاتية ، والاتصال فحسب ، **بل أيضا لكى تكون صورا للاخفاء ، والخداع الذاتى والايهام ..** وهذا ما يمكن أن نتمثله فى تعليق فرويد على أعمال جوته حيث يقول : « **انه اتخذها جميعا وسيلة للتخفى الذاتى** » .. وواضح أن هذه الملاحظة عند فرويد انما تنطبق على جميع الصور الفنية .. فالشعر الحديث مثلا يعتبر قناعا يخفى وراءه الدوافع التى تجأر فى نفس الشاعر .. كما انه يعبر عن ذهن هذا الشاعر فى حالة نشاطه ، وحركته ، وصراعاته ومثابرته على الكفاح .. كذلك يمكن أن نلاحظ ان ازدواج المعنى ، والغموض ، والتعقيد ، وأساليب التعبير الاضمارى ، ونبذ السهل المستحب ، ليست الا وسائل تعبيرية من أجل الحفاظ على ديناميكية الحياة ، وتحاشى الافراط فى تبسيطها حتى تنأى عن الركود والاستاتيكية .

ويعتقد آرنولد هاوزر أن « نظرية التحليل النفسى » قد امدتنا بأبعاد جديدة فى تفسيرها لمفهوم الفن .. وأهم هذه الأبعاد هو ما يمكن أن نتمثله فى « **اللاشعور** » ، الذى يعتبر مددا خصبا لتشكيل الفن الرومانسى .. وحين تسلط نظرية فرويد الضوء على « اللاشعور » فانها بذلك تكشف عن سر هذه الطاقة التى تفرز هذا اللون من الفن ..

فالابداع الفنى هنا اشبه بعملية تنقيب فى باطن أرض الذاكرة تنقيب عن حياة الفرد ، ووجوده الأصيل اللذين ينبغى استردادهما من عالم اللاشعور .. فالفنان يريد عن طريق ابداعه - أن يسترد ما أضاعه ، وما يبدو **مطمورا** تحت حطام الماضى .. وينظر آرنولد هاوزر الى **مارسيل بروست** على أنه أصدق صورة لما ندركه فى ضوء « نظرية التحليل النفسى » من أسرار وحقائق .. وبالتالى يعتبر بروست مثلا حيا لمعنى فقدان الحقيقة ، وطريق العودة اليها .. ذلك لأن الابداع الفنى فى نظره ، كان يعنى أساسا السعى الحثيث من أجل استعادة الزمن الضائع واسترداد الماضى الذى يكشف - على نحو أشد صدقا - عن الحقيقة الواقعة .. **وان سعى الفنان فى سبيل استرداد الماضى انما هو ، بلا شك ، سعى فى سبيل الحقيقة .. كما أن اكتشاف طريق الى الماضى ، معناه القيام بالوظيفة الابداعية التى يمارسها الفنان ..**

واذا كان آرنولد هاوزر يشيد كل الاشادة بنظرية التحليل النفسى فى الفن ، فانه مع ذلك لا يفوته أن يذكر بعض الهنات التى جاءت ضمن هذه النظرية .. **فهو** مثلا لا يستطيع أن يقتنع بما يدعيه فرويد من **الاكتفاء** فى ادراكنا للفن على انه صورة معكوسة للدوافع الشبقية أو البيولوجية ، ويرجع عدم اقتناعه هنا الى جهله

بالأسباب الداعية الى أن يسفر دافع واحد بعينه الى فعل جنسى طورا ثم الى نشاط فنى طورا آخر .. **كما أنه لا يرتضى التسليم بقول فرويد أن الفن فى معرض صراع الانسان مع الحياة ليس غاية فى حد ذاته ، بل هو وسيلة لتحقيق غاية** .. ويختلف « هاوزر » مع هذا العالم السيكولوجى فى تصوره للفنان على أنه يستوى فى طبيعته مع العصابى ، بدعوى أنهما يشتركان معا فيما يظهر عليهما من اغفال للواقع ، وعدم القدرة على التكيف مع هذا الواقع .. وبذلك يصبح الفن وليد الاحساس بالأحباط ، والخسران ، والاضطهاد .. كذلك يأخذ « هاوزر » على « نظرية التحليل النفسى » تصورها الضيق المحدود لمفهوم الفن .. **وكان فى امكانها أن تنمى هذا التصور ، وتطوره حتى يصبح أقل توكيدا ، وأكثر شمولا** . فمثلا فى امكانها أن تخفف من تأكيدها لمواقف أوديب فى مجال الأدب ، لو أنها استعانت فى ذلك بمدركات تتسم بالمرونة ، والديناميكية ، كما أن فى استطاعتها أن تتحول عن مبدأ الوجود الثابت للدوافع الى النظر فى دناميكية هذه الدوافع ، وتعدد صور الاستجابة لها .

على أنه من الضرورى ان نذكر أن فرويد لم يكن على علم بهذه النقائص التى تقع تحت عينى « آرنولد هاوزر » وهو لا يعتقد أنه قد جانبه الصواب فى استخلاص النتائج التى توصل اليها .. فهذه النتائج تستقيم تماما مع سياق تفكيره العام ، خصوصا اذا عرفنا أن فرويد قد حذف الجانب الاجتماعى فى تصوره للشخصية ، فالانسان عنده لا يعدو أن يكون مجرد كائن بيولوجى « **كائن غير اجتماعى** » .. ومن ثم فلا غرابة أن تفقد نظرية فرويد كل معنى يمت بصلة الى الناحية الاجتماعية .. ذلك لأن منهجه هنا انما يتسم بالطابع اللاتاريخى .

تاريخ الفن بلا أسماء

واذا كان « آرنولد هاوزر » قد عرض **للمناهج العلمية فى تاريخ الفن** .. تلك المناهج التى تقوم بتفسير الفن ، وتقييمه فى ضوء اتجاهاتها الأيديولوجية المختلفة ، واذا كان اهم ما يأخذه على هذه المناهج هو نظرتها الجزئية الدوجماطيقية التى لا تتفق وطبيعة الأنماط الفنية ، فانه ـ الى جانب ذلك ، لا يفوته أيضا أن يركز الضوء على تلك النظرية التى تنادى باستقلال النمط الفنى عن الشخص الذى يكتشفه ويصوغه .. ذلك لأن حقيقة هذا النمط انما تنتمى الى نظام من القوانين المستقلة استقلالا ذاتيا ، وعلى هذا ، ينبغى أن ينظر الى النمط الفنى على أنه محاكاة لنموذج مثالى .. وبالتالى ينظر اليه كما لو كان « منزلا من السماء » .. وكأن مبدعه هنا لا يزيد على كونه مجرد وسيط يحمل الينا هذا النمط الذى يبدو فى شكل بنية صورية مكتفية بذاتها .. ذلك هو فحوى نظرية (**تاريخ الفن بلا أسماء**) التى يؤمن بها « **هنريش فولفلين** » .. وهى نظرية تتضمن من التصورات الفلسفية المثالية ما يناقض طبيعة الأيديولوجيا الهادفة السائدة فى تاريخ الفن ...

وفولفلين هنا يجرد الفن من جميع المؤثرات النفسية والاجتماعية ، والعقائدية .. كما يعزله أيضا من الفنانين ، ومن الأهواء الفردية ، ومن كل مظاهر الصدفة العمياء .. وكأن فولفلين هنا يقتفى بذلك ، أثر أصحاب النظرة المثالية من مفكرى القرن التاسع عشر الذين ينادون بأن يكون « التاريخ العام » بلا أبطال ، ودون زعماء .. **وبالتالى فهم** ينكرون دور الأفراد ، وتأثيرهم فى التاريخ .

ويرى هذا المفكر أن الصور الفنية انما تنفصل بمضى الوقت عن أصلها الحقيقى ، وتشرع فى تطوير امكانياتها الفطرية الخاصة .. أما الأفراد الفنانون هنا ، **فهم** يستجيبون الى دواعى الابداع وكأنهم ينفذون تكليفا سماويا فائقا على الطبيعة الفردية ، او كأن القدر قد فرض عليهم أن يقوموا بأداء هذه المهمة الابداعية .. وعند فولفلين أنه مهما بلغ عظم الدور الذى تلعبه الموهبة الفردية فى سبيل خلق نمط فنى ، فمن المؤكد أن كل الانماط الفنية انما تستمد جذورها من الاتجاه العام للتطور ، ومن الطريق التى مهدتها له الانماط الفنية السابقة .. وعلى هذا يرى فولفلين أن هناك « **مدركات كلية** » سابقة على المدركات الجزئية .. أى أن الكلى يعتبر فى نظره ، سابقا على الجزئى ، وبالتالى فان النمط النموذجى لابد أن يكون سابقا على الأنماط الجزئية الخاصة التى يعرفها تاريخ الفن .. كما أن هذا النمط النموذجى يعتبر متقدما على أهداف الفنانين .

ويرى « هاوزر » أن فلسفة فولفلين فى تاريخ الفن انما تعبر عن نظرة مثالية توعز الينا بأن الفن يتطور تطورا ذاتيا وفق قوانين علية باطنة .. فصور النمط هنا تبدو على أنها بنايات مثالية ، يمكن النظر اليها بمعزل عن الشخصية الفردية .. وغاية ما ترمى اليه نظرية (**تاريخ الفن بلا أسماء**) يتمثل على وجه التحديد فى أن كل مرحلة من مراحل التطور انما تتحدد وفقا للمرحلة السابقة عليها ، وأن كل مستحدث جديد متوقف على شىء سابق عليه ، وأن الاحداث تأخذ مجرى يحدده سلفا قانون باطنى فيها .. ويعتبر هذا القانون فى رأى هاوزر احد ركائز ، نظرية « **تاريخ الفن بلا أسماء** » .. وبذلك استطاع فولفلين أن يختط لنفسه منهجا للكشف عن التطور الذاتى للنمط فى مجال الفن .. لكن « هاوزر » يرى مع ذلك أنه لم يستطع أن ينجح فى التدليل على ان تطور الفن انما يخلو تماما من ضغط « **الظروف الخارجية** » . كما انه لم يستطع أن يعلل ظاهرة عدم الاتساق والتجانس فى مسار تطور الفن .. **فواضح** ان الفن يتأرجح فى مسار تطوره ـ دون انقطاع ـ من المتضادات .. **فقد يحدث أن تزدهر أنواع من الانماط فى** عصر ما .. **وقد يجور عليها الافول فى عصر آخر** . **وقد** يحدث أن يتطور الفن من النمط الصارم الى النمط الحر ، أو من البسيط الى المركب . لكنه لا يواصل سيره على هذا المنوال دائما ، فسرعان ما يقوم بقفزة الى الوراء فيبدأ من جديد بأسلوب صارم ، أو تقليدى أو كلاسيكى ؛ ومن ثم **فهذه الارتدادات** انما يتعذر تفسيرها فى ضوء قانون

العلية الذى يعتبر أحد دعائم فلسفة فولفلين ، وفوق ذلك ، يرى « هاوزر » ان تصور فولفلين للتطور التاريخى للفن انما يتفق مع مفهوم النمو العضوى ، لكن هذا المدرك يعتبر عديم الجدوى فى مجال التاريخ ، وان كان قد ثبت نفعه ، وصلاحيته فى مجال علم الأحياء .. **ذلك لأن علم الأحياء يتناول الكائن الحى بمعزل عن بيئته الى حد ما ..** فى حين ان كل مانسميه « تاريخا » انما يبدأ وينتهى بالعلاقة بين الانسان والبيئة المحيطة به .

وفى ضوء ما سبق يتضح لنا ان فولفلين لم ينهج فى علاجه لمشكلة الفن نهجا تكامليا يحتوى جميع أبعاد هذه المشكلة فهو يجرد صور الفن هنا من اطارها التاريخى ، ويسلخها من سياق ظروفها المؤثرة المختلفة .. وهو يبالغ فى نزعته التجريدية الى الدرجة التى يفكر فيها دور الفنان الذى قدمت يداه هذه الروائع من الفن .. واذا كانت هناك مدركات كلية تعتبر أساسا لحقائق لفن ، فان هذه المدركات لا يمكن أن تصل الى ادراكنا الا عن طريق الفرد الفنان ، الذى لا يعترف به « **هنريش فولفلين** » .. وتبدو قيمة هذا الفرد بحق ، فى انه يمثل القوة الحقيقية التى تقوم بتجسيم المدركات المثالية التى ينادى بها فولفلين .. وبالتالى فهو يمثل الدافع الحقيقى لتجسيم حركة التاريخ .. **فالمدرك الكلى هنا لا يمكن تحقيقه الا من خلال المدرك الجزئى .. أى خلال الفاعل المرئى الوحيد فى التاريخ .**

وعلى هذا ، يمكن ان نلاحظ ان مدركات فولفلين الكلية انما هى مدركات آلية نمطية ، تنأى عن مجال الخبرة التاريخية .. ولما كان الفن لا يتحقق الا فى ضوء طرائق الحياة ، ووسائل التعبير التى توفرها التقاليد الجارية . فلا غرابة أن يقول « هاوزر » أن مدركات فولفلين لا يجوز أن نعتبرها مدركات تاريخية .

الفولكلور والفن

ويولى آرنولد هاوزر الفن الفولكلورى اهتماما بالغا وهو يمثل عنده ثمرة دراسة وافية .. ويرى هاوزر أن الفن الفولكلورى انما يستمد مادته من روح الشعب .. فلا غرابة اذا رأينا تأثير الفرد هنا يكاد يهبط الى الحد الادنى .. فالتأثير الفردى فيما يتعلق بهذا الفن لا يكاد يبين الا فى أضيق حدود . فمثلا يمكن أن نتمثله فى أغنية فولكلورية من ابداع فرد معين .. لكن هذا الفرد لابد أن ينحصر نشاطه الابداعى هنا على ذوق جماعته .. فهو فى الحقيقة لسان حال مجتمع بعينه .. فواضح أنه على الرغم من أن الموهبة تعتبر فردية الا أنه لا يمكن تحقيق هذه الاهتمامات الجمالية التى يتميز بها الفنان الا فى ضوء الخبرة الفولكلورية .. **على انه لا يتحتم بالضرورة أن تكون آثار الفن الفولكلورى مجهولة المؤلف .. لكن ينبغى أن يكون لهذه الآثار على الدوام ، طابع لا شخصى .**

وفى رأى « هاوزر » ان خالقى الفن الفولكلورى لا يعانون من صعاب تخص مشاكل التكنيك والشكل ، مثلما يعانى أصحاب الفن الرهيف .. فهم مثلا لا يهتمون بمشكلة التجديد فى الشكل .. ولعل هذا ما يفسر الحقيقة الماثلة فى أن التغيير الذى يطرأ على طرز الفن الفولكلورى انما يسير وئيدا ، بطيئا ، على خلاف الحال مع طرز الفن الفردى .. فكل شىء فى الفن الفولكلورى انما يتحرك فى نطاق من التقاليد الثابتة المتوارثة ، فى حين نجد طرز فن المثقفين تتجدد باستمرار ، لأنها تمتاز بصبغة ديناميكية ديالكتيكية . واذا كانت أعمال الفن الفولكلورى لا يتحقق ادراجها غالبا تحت البنود النمطية الا فى شىء من الصعوبة وانه يتعذر ، فى أغلب الأحيان ، اثبات تاريخها .. واذا كان مسار التطور فى الأنماط الفولكلورية يبدو بطيئا ، واكثر اضطرابا وتخبطا منه لدى الصور الفنية الأخرى ، فانه من الخطأ أن نتصور أن الظاهرة الفولكلورية لا يمكن السيطرة عليها ، أو أنه ليس فى الامكان تشكيل مادتها تشكيلا منهجيا .. وقد يتبادر الى الأذهان أن التطور الشديد البطء الذى يتعرض له النمط الفولكلورى كفيل بأن يدفعه بالثبات والجمود .. وبالتالى فهذا النمط لا يجوز عليه الزمن او التاريخ .. لكن هذا يعتبر غير صحيح فى نظر « آرنولد هاوزر » فهو يذهب الى أن التطور البطىء ذاته لا يعدم أن يكون **ذا صفة زمنية وبالتالى فان النمط الفولكلورى لا يفلت من بين أصابع التاريخ التى تطبع آثارها عليه ..**

ومن الضرورى ان نذكر أن المسرح انما يعتبر من الأشكال الفنية الفولكلورية الأثيرة عند « هاوزر » . ففى رأيه انه ليس هناك من فن يحمل الطابع الفولكلورى فى وضوح وجلاء مثل فن المسرح الذى كان سائدا فى العصور الوسطى .. ويمكن القول بأن هذا المسرح قد استمد أصوله من المسرح الايمائى اليونانى .. فقد كان تأثير الجماهير واقبالهم على هذا المسرح فى العالم القديم عميقا للغاية .. ولم ينفرد المسرح الايمائى الفولكلورى باقبال الجماهير عليه فحسب ، بل كان ينسحب ذلك ايضا على الأنماط العليا من التراجيديا التى نشأت عن رقصات متأصلة معبرة عن المعتقدات الدينية الفولكلورية .. ورغم أن العنصر الدينى الذى تنطوى عليه هذه الرقصات لا يرد الا جزئيا الى اصول فولكلورية ، فان تلك اللذة التى تستمد من التصنع ، والتنكر ، والمحاكاة ، لتنطوى على طابع فولكلورى شعبى بحت .

ومما يذكره « هاوزر » فى هذا الصدد ، أن الشعر الفولكلورى الايمائى الذى كان مزدهرا آنذاك كان يحمل فى جوفه كل الصيد .. فقد انبثقت عنه التمثيلية الأدبية ، والملهاة اليونانية ، والمسرح الهزلى الذى عرفه اليونان برمته .. وقد ظهر هذا الشعر قبل ظهور التراجيديا بزمن طويل .. وقد ظل راسخا امدا بعيدا حتى كان آخر ما استسلم من مظاهر العالم القديم ، واندمج ضمن القيم الخلقية المسيحية التى سادت العصر الوسيط .

ويذكر « هاوزر » أنه كان هناك نوعان من المسارح فى ذلك العصر : **اولهما** المسرح غير الأدبى الخاص بالممثلين الايمائيين .. **وثانيهما** المسرح الدينى الذى تزلد عن الطقوس ، والأفكار اللاهوتية . وحين يحدثنا « هاوزر » عن عصر النهضة يشير الى روح الفتور والاضمحلال التى أصابت الفن الفولكلورى فى ذلك العصر .. لكنه لا يفوته أن يذكر



انه قد حل محل هذا الفن فن بورجوازى ساعد فى ظهور حفنة من الخبراء بالفنون ممن كانوا على درجة عالية من الثقافة والوعى .

وكلما امتد الزمن ، ازداد الفن الفولكلورى أفولا ، وذبولا ، حتى اذا جاء القرن الثامن عشر ، لم يعد ثمة وجود لما نسميه عادة بالفن الفولكلورى .. وذلك يصدق على وجه الخصوص على البلاد الانجلو ساكسونية .. ذلك لأنه لم يعد لجماهير المدن الصناعية ، ولا للفئات التى تعمل بالزراعة اى علاقة مشتركة بينها وبين هؤلاء الذين يرجع اليهم الفضل فى احياء الفن الفولكلورى .

ويرجع « هاوزر » سبب ذبول الفن الفولكلورى فى الغرب الى سرعة انتشار الثقافة ، وسرعة تغييرها باستمرار الى الحد الذى لا يتاح فيه للشعب أن يطور تقاليده الخاصة ، أو يعدل ما يتلقاه بما يتفق وهذه التقاليد .. ومع هذا فان «هاوزر» يعتقد أن هذا الذبول الذى يصيب الفن الفولكلورى لا يمكن أن ينسحب على جميع أنماطه وأشكاله .. ومن ثم فهو يؤكد ــ من ناحية اخرى أن الشعر الملحمى ، والغنائى انما يعتبر نمطا نموذجيا فريدا لأبحاث الفولكلور .. فماتزال آثاره حية فى نفوسنا وباقية حتى يومنا هذا ..

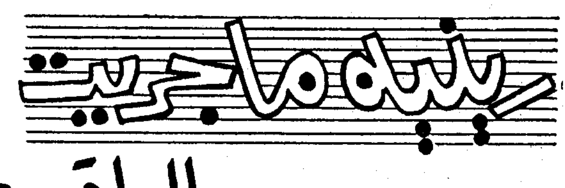
وينظر « هاوزر » الى الملحمة الفولكلورية على أنها معادلة للملحمة البطولية . وجدير بالذكر أن الملاحم كانت فى الأصل أغنيات البطولة ، وقصائد المديح لدى طبقة من الأشراف المحاربين .. وقد يرى البعض أن هذا قد ينأى بها عن الفن الفولكلورى .. لكن الحقيقة أن المادة الملحمية القديمة قد انتقلت من أيدى منشدى البلاط ، الى ايدى المغنين الفولكلوريين الجائلين القليلة الحظ من التعليم .. وذلك ما جعلها تروج ، وتنتشر بين الجماهير .. وعلى هذا اكتسبت طابعا شعبيا خلال العهود التى انصرمت فيما بين العصر البطولى ، والعصر البلاطى الفروس . أما القصيدة الغنائية ، فتكاد تنتزع الاعجاب كله من « هاوزر » . فهى عنده لا تمثل ذلك النوع الذى يضم أغزر مبدعات الفن الفولكلورى فحسب ، بل تعتبر أيضا ارقى هذه المبدعات، واجلها شأنا .. فعنده ان القصيدة الغنائية انما تتسم صورتها بالبساطة ، والمرونة الى حد بعيد ، كما انها تتيح للشاعر الفولكلورى أعظم قدر من الحرية ، وارحب مجال للتعبير عن نفسه .. فواضح أنها غزيرة فى مضمونها ، اذ تحتوى على النواحى الغزلية ، وأهازيج الأعراس ، والمرثيات الجنائزية ، واناشيد الحرب ، والترانيم الدينية .. ويذكر « مفكرنا » أن الأغنية الفولكلورية تعتبر حديثةالنشأة .. فليس هناك مناغلبية معروفةيعودتاريخها الى ما قبل أشعار التروبادور الغنائية ، التى لا تعد أشد موارد هذه الأغانى وفرة فحسب ، بل لقد كانت ــ فيما يبدو ــ المصدر الأصلى لها .

وبعد فعلنا نستخلص ، فى ضوء ما سبق ملامح الرؤية التى يستعين بها « آرنولد هاوزر » فى التعرف على طبيعة الفن ، ومراحل تطور صوره ، وأشكاله فى ثنايا التاريخ .. **ولعلنا قد لاحظنا أن هذا المفكر لم يكتف فى دراسته لانماط الفن بمنهج السرد والوصف والتقرير ..** وانما رأيناه يستعين ببصيرته النافذة فى تحليل وتركيب هذه الأنماط مستنبطا منها التصورات ، والمفاهيم التى تزيدنا وعيا بها ، وتعمق ادراكنا لها .. وهو وان كان شديد الحرص فى تأكيد موقفه الموضوعى من المناهج العلمية التى تعالج الظاهرة الفنية ، الا أنه من المؤكد أنه يقف من الفن موقف المنصف الذى ينحاز اليه ويتعاطف وأشكاله جميعا .. فعنده أن الفن له السبق على جميع المناهج الأيديولوجية التى تعرض له ... وبالتالى فينبغى أن يكون الفن متفوقا على جميع الشروط ، والأفكار التى تأتى من بعده . ذلك لأنه يقوم أساسا على الحرية ، والتلقائية .. وحسبنا دليلا على صدق هذه النظرة ، ان الفنان لا يكاد يلتفت فى ابداعه الى مثل هذه المشاكل التى تثيرها مدارس الفن على اختلاف نزعاتها.. فهو لا يبدع عمله الفنى بغية أن يضع حلولا ، أو علاجا لهذه المشاكل .

ترجمة هذا الكتاب

بقيت كلمة أخيرة ينبغى أن تقال فى هذا الكتاب العميق الفكرة ، الرشيق العبارة ، الواضح الأسلوب ، مؤداها انه اذا كان قد قدر لنا أن نقرا هذا الكتاب فى العربية بهذه الأبعاد جميعا ، فالفضل فى ذلك يرجع الى مترجمه الأستاذ **رمزى جرجس** الذى بذل مجهودا غير عادى فى ترجمة هذا الكتاب غير العادى وفى تقديمه الى القارىء العربى بهذه الصورة المشرقة حقا .

سعد عبد العزيز



والواقعية السحرية

> الواقع لا يقف عند حد ، الواقع لا يعرف بداية ولا نهاية ، وإنما الحلم وصورة الفنان هو من الواقع ، ولا حدود فاصلة بين الواقع والعمل الفنى .

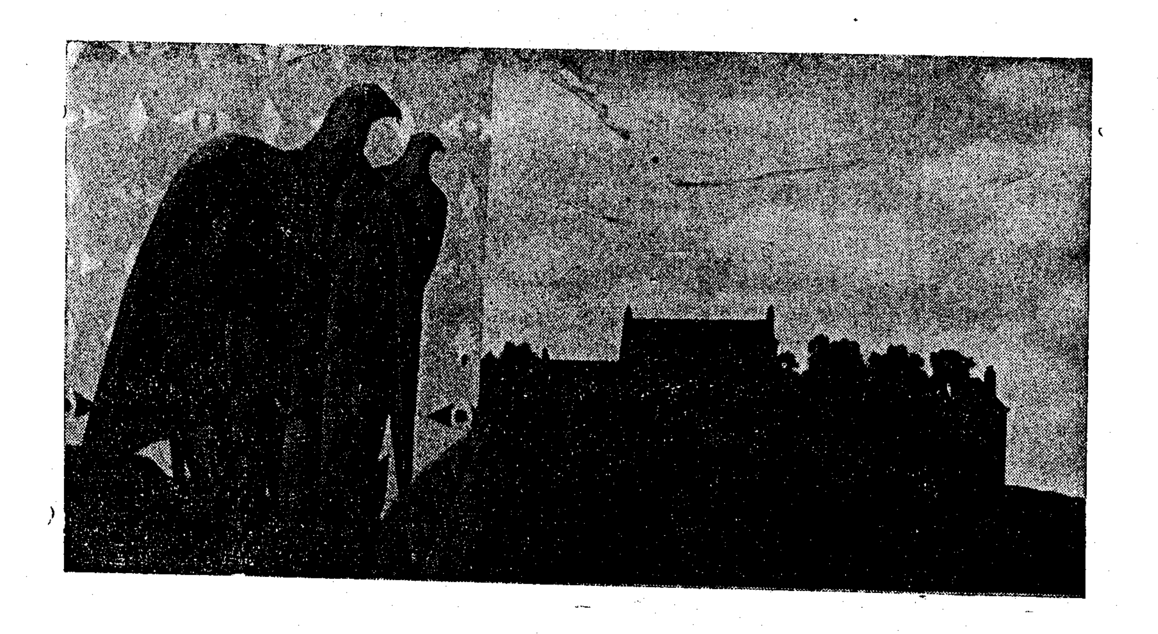
د . نعيــم عطيــة

فى شهر فبراير عام ١٩٦٩ ودع العالم واحدا من اقدر مصـورى القرن العشرين ، ومن أكثرهم ــ على حــد قول سالفادور دالى ــ اثارة للاعجاب والحيرة . ودع العالم رينيــه ماجريت الذى قال عنــه اندريه بريتون « ان اجــراءات ماجريت التشكيلية المبنيــة على التزام الرؤية البصــرية أرست دعائم السيريالية منذ عام ١٩٢٩ » .

أعوام الشباب

ولد رينيه ــ فرنسوا ــ جيزلين ماجريت فى الحــادى والعشرين من نوفمبر عام ١٨٩٨ فى ليسين باعماق الريف البلجيكى ، ويحدثنا ماجريت عن اقدم ذكريات طفولته فيروى ذكرى ذلك اليوم الذى جاء فيه جنــود يرتدون الخــوذات ليستردوا غلاف احد البللونات التى سقطت فوق ســقف بيت الأسرة . ولا ينسى ماجريت منظر الرجال وقد مضــوا يجرون البللون الذى لم يعد منتفخا الا فى ثلاثة ارباعه نازلين به السلم ، ثم منظرهم وهم يجرونه عبر الفناء كجثة كبيرة منتفخة . كان منظرا انبهر به الصــبى ماجريت وظل يذكره على الدوام . وفى عام ١٩١٢ حلت بالبيت كارثة شديدة الوقع ، فقد انتحــرت الأم على أثر نوبة عصــبية ملقية نفســها فى نهر قريب ..

التحق ماجريت بكلية الفنــون الجميلة ببروكسيل حيث واصــل دراســته حتى عام ١٩١٨ . وفى عام ١٩٢٢ تزوج من فتاة شابة كان قد التقى بها فى صــباه باحــد الموالد الشــعبية ، وظلت رفيقة حياته حتى النهــاية . ومن أجل كسب قوت يومه تنقل ماجريت بين



العديد من الأعمال المضجرة التى كان يقبلها على مضض ، مثل عمل الاعلانات ورسوم الدعاية وأوراق اللصق على حوائط المنازل للزينة ، اما اوقات فراغه فكان يقضيها فى التصوير الزيتى .

ذات يوم حمل اليه صديقه ميسينس من باريس كتيبات ونشرات تتحدث عن تيار فنى جديد هو ((الدادية)) ما لبث آن استهواهما فالفا فى بروكسيل جماعة فنية صغيرة تحمست لقصائد فيليب سوبوبول ايلوار وللوحات ماكس ارنيست . وكان يجرى لمن يريد الانضمام الى هذه الجماعة اختبار عليه فيه ان يترجم انطباعاته واحاسيسه امام عمل من اعمال ماجريت . ثم التقى ماجريت عام ١٩٢٢ بلوحة للمصور الايطالى جورجيو دى كيريكو بعنوان ((اغنية حب)) فاثرت فيه اشد التاثير .. وقد ظل شغفه بكيريكو ملازما له طوال حياته . فها هو ماجريت يصور عام ١٩٤٨ رأسا من المرمر على حافة نافذة ، وقد سالت على أحد جوانبه قطرة من الدم الأحمر، ولا شك أن الأجسام العارية البيضاء بعيون خاوية التى تتكرر فى لوحات ماجريت تذكرنا بكيريكو على الدوام .. بل ويقول ماجريت انه بفضل المصور الايطالى امكنه فى عام ١٩٢٤ العثور على أول موضوع له ((نافذة من الداخل)) أمامها يد تحاول الامساك بعصفور يطير .

وقد أصدر ماجريت مع صديقه ميسينس عام ١٩٢٥ مجلة طليعية بعنوان ((ايسوفاج)) لم يصدر منها سوى عدد واحد ثم اردفها بنشرات نصف شهرية صدرت ثلاث مرات ، وقد ساهم فيها بعض ((الداديون)) من باريس . وقد تسنى بفضل ذلك أن يدخل ماجريت ورفاقه فى علاقات مع زملائهم الباريسيين وفى ذلك يقول ميسينس : اننا مثل السيرياليين الفرنسيين كان يهمنا أن نطرق أكثر من مجال من مجالات النشاط الانسانى . وقد تجمعنا لا لكى نثير الآخرين فحسب ، ونقوى من عزائمهم بل لكى نثير أنفسنا ونقوى من عزائمنا نحن ايضا . وفى أكتوبر ١٩٢٦ زاد تقارب الجماعة البلجيكية من الجماعة الفرنسية بفضل لويس أراجون ..

وفى عام ١٩٢٦ تعاقد ماجريت مع ((جاليرى سانتور)) فى بروكسيل فامكنه منذ ذلك الحين أن يكرس وقته كله للتصوير . وسافر فى اغسطس ١٩٢٧ الى فرنسا حيث مكث حتى عام ١٩٣٠ وشارك فى



نشاط الجماعة الباريسية . وانكب على العمل بحماسة بالغة فانتج فى سنة واحدة ستين لوحة وهو رقم ملحوظ لما تضمنته كل لوحة منفكرة جديدة مبتكرة ..

حركة ما وراء الواقع

واذا كانت ((الدادية)) أو ((حركة اللاشىء)) قد أجهدت نفسها على الأخص فى التاليف بين جزئيات الأنقاض المتخلفة عن تحطيمها للقيم المتعارف عليها فان السيريالية أو حركة ما وراء الواقع قد اخذت على عاتقها أن تجرى تجاربها على الغوامض التى يفرزها اللاشعور ، وان تحرر الحس فى الوقت ذاته من ربقة المسلمات العتيقة ، ولذلك فعندما نشر اندريه بريتون ((اعلان السيريالية)) فى عام ١٩٢٤ طالب بان تكتسح الرؤى المعقولة وان تحل محلها رؤى غير معقولة . أو بعبارة اخرى طالب بالحث على التساؤل عن اصل الأشياء ومفهومها من خلال انكار منطقيتها مبدئيا ، أى الحث على التشكيك فى كل شىء وعدم التسليم تسليما ساذجا بان كل شىء فى مكانه المنطقى ، لان الوصول الى قيم جديدة وحقائق فنية يتاتى عن تحطيم الروابط المستتبة بين الأشياء فهذا يوصل فى النهاية اما الى ارساء اليقين ببعض الحقائق الموجودة أو الى التوصل الى حقائق جديدة . فمهمة الفن الأولى هى اختبار متانة الروابط بين الموجودات بمحاولة زلزلة كيانها ، وذلك باظهار كل شىء فى غير مكانه الطبيعى الأمر الذى يثير الدهشة لدى الجمهور ، ولكنها دهشة ستخلف فى ضمائرهم الأثر الذى ينشده السيرياليون ، الا وهو زعزعتهم عن المضى فى حياة باردة فاترة رتيبة نتيجة لقيامها على مسلمات متوارثة متواتر عليها بغير مناقشة ..

وقد بحث السيرياليون عن الوسيلة التى توصلهم الى احداث هذا الأثر المزلزل فوجدوا مرتعا خصبا لهم فى اللاشعور والعقل الباطن حيث توجد صور الأشياء على نحو غامض مبهم ، وتترابط ترابطا تابعا عن عالم آخر غير عالم الواقع . فاذا اخذ الفنان على عاتقه ان يستكشف مجاهل هذا العالم بموجوداته وروابطه والوانه وخطوطه فانه سيقدم للجمهور فنا جديدا يثير الدهشة المطلوبة وحب الاستطلاع المرغوب فيه للوصول الى مناقشة العالم الواقعى ، وعدم الاعتداد فى فهمه

بمجرد مسامات متوارثة جيلا بعد جيل كجثث هامدة ..

الفوتوغرافية واللاتصويرية

وقد نهج السيرياليون فى سبيل الوصول الى بغيتهم منهجين متميزين ، « نهج غير تصورى » اى لا يحاكى الواقع . وهذا النهج يحقق هدف السيريالية فى الخضوع لسلطان الحلم من خلال شرود الفكر وتحرره من القيود التى تكبله فى حالة الوعى . وتعبر عن هذا الأسلوب افضل تعبير اعمال اندريه ماسون . وتبدو لوحات ماسون كما لو كانت فرشاته تجرى على اللوحة بتلقائية لا تحدها ضوابط شعورية، فيده يطلق لها العنان دون أن تخضع لاملاءات من العقل الواعى .

اما النهج الثانى فهو « النهج الفوتوغرافى » وفيه يبدو كل شىء فى اللوحة كما لو كان قد التقط بآلة فوتوغرافية سحرية ذات عدسة دقيقة ، حتى ولو كانت هذه الأشياء ــ كما هو الحال بالنسبة الى ايف تانجى ــ لا وجود لها فى الواقع قط ، وادخل عليها تطوير ما دون القضاء على ماهيتها المميزة ، كما هو الشان فى الساعات المنصهرة عند دالى ، ودخلت فى علاقات جديدة كما هو الحال بالنسبة الى رينيه ماجريت. وفى هذا النوع من السيريالية نجد كل عنصر من عناصر اللوحة ــ بغض النظر عن مدى غرابته ــ قد ترجم بواقعة فوتوغرافية ، مما يحقق الهدف الأول للسيريالية وهو مزج الواقع باللاواقع .

لقد حاول مصورون آخرون ارساء السيريالية عن طريق زعزعة الاساليب والعادات التصويرية حتى يتسنى لهم اظهار المشاهد المخبولة، فخلقوا بذلك عوالم وكائنات جديدة، واجواء غير معروفة من قبل .. ولهذا كان بامكان العقلاء أن يرفضوا هذه العوالم والكائنات والأجواء غير المشروعة ، وان ينكروها محتجين بالعلم ومقاييسه الدقيقة . اما لوحات ماجريت فقد رسمت بتواضع تام فى الوسائل ، والتزمت بالالوان المفرطة فى الواقعية ولكنها فى الوقت ذاته مقلقة ومحيرة للغاية .

ان بداية المعرفة هو الانبهار بشىء . والانبهار قريب من الفزع على اى حال ولهذا كانت المعرفة انبهارا لا يخلو من الهلع . وهو الاحساس الذى ينتاب المرء عندما ينتزع من عالمه المالوف ليجد نفسه امام عالم لم يالفه . فالاعجاب يدعو الى تجاوز الشىء المعجب به .. ولما كان من الصعب حقا ان تتحمل احاسيس الاعجاب المشوبة بالفزع مدة طويلة كان العلاج أن نتعداها الى الفهم والألفة .. ويبدو العلم فى يومنا هذا كرد فعل للغرابة المرعبة المحوطة بالانسان ،

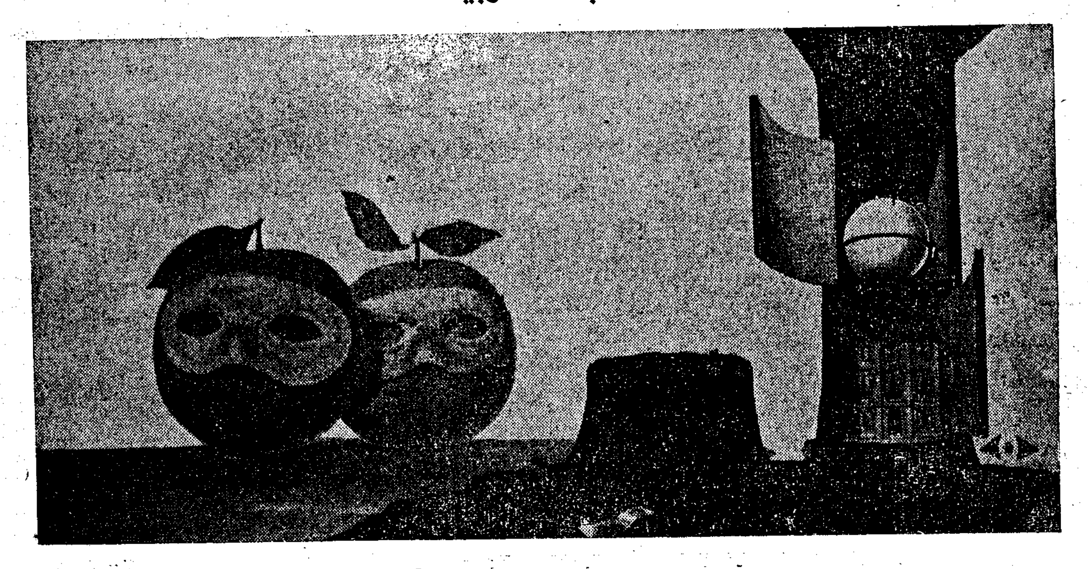
فقد قدم العلم للبشرية مناهج للتفسير تعتبر ترياقا ــ مكن بالتحكم على كثير من الدقائق الغامضة ــ من بث الطمانينة والألفة ــ النسبية على اى حال ــ فى أعماق الانسان .

بين المعقول واللامعقول

ولكن الفن قادر على الدوام أن يخلق مصادر جديدة للمعرفة مثيرة للاعجاب والهلع ، ويأتى العقل بعد ذلك بأساليبه ليضع القوانين الشارحة والموضحة .. على أن هذا السباق الأبدى بين العلم والفن لا يجد مكانا عند ماجريت فقد آلى على نفسه ــ مثل الروائى ﻫ . ج . ويلز ــ أن يبارز العقل باسلحته . ولهذا فقد عمد ماجريت الى محاولة التلطيف من التضاد السافر بين المعقول واللامعقول . فتبدو لوحاته مثل رؤى الاحلام التى تكون فى بعض الاحيان على جانب كبير من الدقة المفزعة . وقد اثبت ماجريت أن التزام الدقة فى النقل وسيلة قوية لتجديد منابع الاعجاب والافزاع . وتتمتع لوحاته بمناعة غريبة ضد هجمات العقل لهدمها . انه لا يتقصى الأعاجيب عن طريق المعجزات مثل التلقائية أو الأوتوماتية ، ولكنه يلجأ الى العقل ويلتزم مناهجه .

ان الرأس الانسانية ، ليست سوى شىء ضمن الأشياء الأخرى ، ولكن هذا الشىء انما يخلق كل الأشياء الأخرى فى هذا العالم . بل وقد تمسك البعض بان هذه الأشياء الأخرى ليس لها من وجود حقيقى الا بوجود العقل . ولبناء لوحة سيريالية لا يفعل ماجريت سوى ترجمة هذا الموقف الى أعمال تشكيلية .

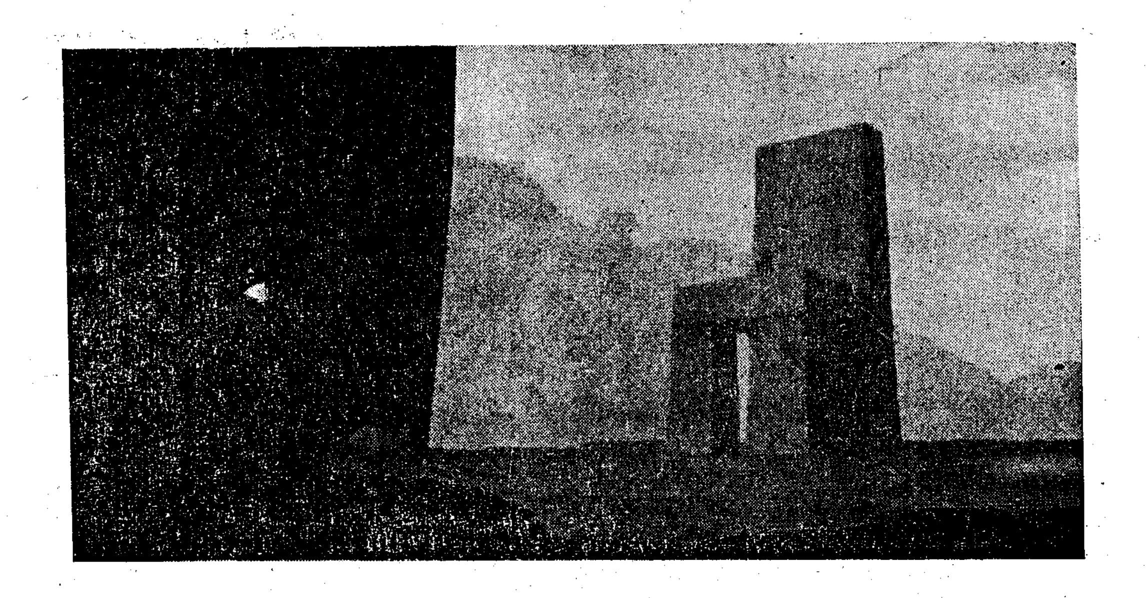
ففى لوحة « الحركة المستمرة » نرى شخصا يرفع قبعته فوق راسه . واحد جوانب هذه القبعة عبارة عن راس الشخص ذاتها رفعت مع القبعة من على رقبته ،



لماذا ؟ لأن العالم ليس الا امتدادا لما يدور فى ادمغتنا ، او ربما لأن ادمغتنا ليست سوى امتداد للعالم الخارجى .

ونمضى ازاء ((الحركة المستمرة)) كما هو الحال ازاء لوحات ماجريت كلها فى تساؤلات لا تفرغ . اذا كان حقا أن ما فى ادمغتنا هو تصورات للعالم الخارجى أو ان شئنا الواقعى ، فهذه الحقيقة تتحول فورا الى اكثر من حقيقة . هناك العالم الواقعى وهناك عالم التصورات ، ولكن هناك أيضا العلاقة بين الواقع وتصور الواقع . وهكذا يمكن أن يستمر التعدد وتكاثر الحقائق بلا نهاية ، كما لو كنا نضع مرآتين وجها لوجه ..

متاهة ناتجة عن التكرار اللانهائى للبنيان الواحد . واذا كنا قد التقينا بهذه الحقيقة المخيفة عند جورجيو دى كيريكو من قبل وذلك من خلال ((اللوحة داخل اللوحة)) فقد نمى ماجريت هذا الكشف وقدم لنا تنويعات اريبة للفكرة . وفى لوحته ((الوضع الانسانى)) عام ١٩٣٤ نرى نافذة تنفتح على مشهد طبيعى . وأمام النافذة داخل الغرفة نصب قائم للفنان ، وقد اسندت اليه لوحة منجزة لذات المشهد الطبيعى ، فيبدو المشهد الطبيعى امتداد للرسوم على اللوحة ، دون اى فاصل سوى الحد الرفيع المرهف للوحة المسندة أمام النافذة المفتوحة كما لو كانت اللوحة المصورة مجرد لوح من زجاج يستشف الناظر من خلاله الجزء المنطبع عليها من المشهد الطبيعى الخارجى . ولا يجدر ان يعتبر ذلك من قبيل خداع النظر أو محاولة الأيهام ، بل هو تعبير عن موقف فلسفى . الواقع لا يقف عند حد . الواقع لا يعرف بداية ولا نهاية . وانما الحلم وصورة الفنان هو من الواقع ، ولا حدود فاصلة بين الواقع والعمل الفنى . لا حدود بين الواقع والحلم المرئى فى اليقظة او المنام ، بل أن ما نراه فى الواقع قد يكون حلما .. قد يكون صورة على قائم أمام نافذة مفتوحة على عالم بعيد رحيب الى ما لا نهاية أيضا مثل ((الوضع الانسانى)) ان ماجريت كما فى لوحته هذه وفى غيرها أيضا يؤمن بالامتداد والانفتاح والوحدة . وحدة الواقع كوجود ولا وجود ، الواقع الذى تلتقطه ابصارنا كمشهد وكصورة ، فقد وضعت اللوحة على نحو تحل فيه حلولا كاملا ودقيقا محل الجزئية الواقعية التى تصورها اللوحة ، اللوحة داخل اللوحة ، الحقيقة وصورتها، كلها فى وحدة بسيطة ومركبة .



الحلم داخل الحلم

ان ((الوضع الانسانى)) يستحق منا الاعجاب الذى تستحقه ((الحركة المستمرة)) كما تثير فينا ذات الفزع . ومرة أخرى فى لوحته ((تحية الى المنطق)) عام ١٩٣٧ نرى على واجهة أحد المنازل نافذة مفتوحة تبين من خلالها فى داخل البيت ذات الواجهة وقد أغلقت كل نوافذها . ((فتح هيبدوميروس نافذته الكبيرة على مشهد الحياة ، على ساحة الحياة ، لكنه كان يجب أن ينتظر ، فلم يكن أمامه سوى الحلم ، بل والحلم داخل الحلم)) .

ولنذكر قولا آخر لماجريت : ثمة احساس مألوف بالرهبة من بعض الأشياء التى يمكن أن نصفها بالغموض ، ولكن قمة الاحساس بالرهبة يمكن أن يتأتى من الأشياء التى ليس من المألوف أن نصفها بالغموض .. الأشياء العارية .. بل ان ذهننا .. تفكيرنا ذاته .. قد تعودنا الا نخاف منه ، فهو أمر عادى بالنسبة لنا ، بيننا وبينه الفة ، وأى شىء أكثر التصاقا بنا من عقلنا ، ومع ذلك فان هذا العقل ، عقلنا ، عملية التفكير ذاتها يمكن أن تتحول الى آلة جهنمية تثير فينا من الرعدة ما لا تثيره أشد الوحوش هولا . ولهذا فقد تحول ماجريت بعد عام ١٩٣٠ الى انجاز لوحات غاية فى ((الوضوح)) و ((الوضاءة)) و ((الصفاء)) ، ومع ذلك فهى على غاية من ((الغموض)) تنضح بالأحاجى والألغاز ومن ورائها تتسلل فى قلب المتفرج رهبة مثلها فى لوحته ((العالم المرئى)) عام ١٩٥٤ .

وليس من الصعب أن ننقضى عن أشكال خيالية ، عن مسوخ ومردة ، عن أشباح ورؤى خرافية ، ولكن الصعب حقا هو التوصل الى كشف النقاب عما ينبض فى الخفاء وراء كائنات العالم المرئى . والواقع أن اكتشاف الجانب الخيالى فى منظر يومى ليس فيه من الخيال شىء هو أمر أكثر صعوبة من تصوير الأشباح والمسوخ لأن الشىء الصعب حقا هو بلوغ السر الخفى وراء الأشياء العادية غير المشتبه فيها . وهذا ما نراه فى الروايات البوليسية حيث يكون المجرم هو أكثر الشخوص اكتساء بقناع البراءة ، والقاتل من يكون أبعد الناس عن الجريمة . واكتشاف غير العادى تحت المظهر العادى هو ما تحققه لوحات ماجريت وذلك عندما يرتب أجزاء المنظر المألوف على نحو يفضح روابط غير عادية بينها ، أو عندما تثير الأشياء ـ بمنأى عن واقعيتها المادية ـ

مكتبتنا العربية

الفن الميتافيزيقى

ايماءات الى ما ليس فى ظاهرها . وذلك ما نجده فعلا فى التكوينات البريئة المريبة عند ماجريت . فمن النحو الذى تتلاقى عليه الأشياء المألوفة تثور الشكوك فيما يختفى وراء هذه التلاقيات .

يقــول ماجــريت ((ليس الأمر أن ندهش لشىء ، بل أن ندهش لكوننا ندهش من شىء .. وتعتبر الواقعية بصفتها عاملا مولدا للادهاش أحد المصادر الرئيسيـة لخيالات هذا المصور ، كما لو كان مؤمنا بان الواقعية الحقة هى أن تتعدى الوضح الجلى ، أن تتغلغل تحت القشرة ، أن نفحص الخشب والحجر ، وأن نشخص ((أمراضه العقلية اقتداء ــ على حــد قول مارسيل بريون فى مؤلفة ((الفن الخيالى)) ــ بمفكرى الهنود الذين حدثونا عن ((سيكو ــ باثولوجيا)) النبات الذى يمكن علاجه بالمسكنات واكدوا ان الآلات ذاتها يمكن ان تصاب فجاة ولفتـرة من الوقت ((بنوبات من الصراع والخبـال)) اى ان النفس ليست للانسـان وحده ، والروح ليست قاصرة على مخلوق دون غيره ، فالجمادات ذاتها لها من الروح ما يوجب علينا ان نتغلغل تحت السـطح الظاهرى لنكشفه ونستمع الى حـديثه . واذا كان ينتابنا القلق أمام الأشياء الواقعية التى يصورها ماجـريت فلانه قد علمنا الا نطمئن الى القيم التى الف الناس اضـفاءها على كلمـات مثـل ((الواقع)) و ((الغموض)) وان نتجمل بالصبر حتى نسـتمع الى المادة ونفسر احلامها .

وقد مارس ماجريت التصـوير ـ على حد قول بريتون ـ على انه دراسة شاملة للاشياء . ومن هذه الزاوية شيد ماجريت ((الصـورة المرئية)) معتدا من خلالها بالعـلاقة الوثيقة بين اللغة التشكيلية والفكر الانسانى . وجعل ماجريت اللوحة بذلك منفذا للروح تترك من خلاله نظام الحقـائق الواقعيـة التى تسجنها لتنطلق الى جوانب اخرى من الوجود لازالت محاطة بالغموض. لم يعد الأمر عند ماجريت ان نعزف لحن الحقائق الظاهرية فحسب بل ان نميط اللثام عما رواءها . ان الجميل حقا هو أن نصور ابتكارا . ابتكارا ليس اصطناعا لعالم مقلد . ان علينا ان نكشف الحجـاب عن أجزاء من اللامعروف فى الحقيقـة اليومية ، فيعكس التصوير سمات العالم المجهول من خـلال الحقيقة اليومية ، ليس الأمر فى التصوير ان تنقل شكل الأشياء ، بل ان تستخلص الكوامن فى هذه الأشياء . وبهـذا المعنى يمكن أن نفهـم لماذا سميت لوحات كيريكو ـ ولوحات ماجريت الى حـد ما ايضـا ـ تصـويرا ميتافيزيقيا رغم انهـا لم تتضمن افكارا فلسفية ، وذلك لانها اكثر اللوحات ايحـاء بعالم آخر من خلال مظهرها العـادى اليومى ...

ان لوحات ماجريت ـ مثـل التصوير السيريالى بصفة عامة ـ تتميز بعدم الوقوف عند هذه الحالة الراكدة الجافة حيث يقف الذاتى والموضوعى لبعضهما بعضا كخصمين عنيـدين ، كعالمين يسـتحيل تلاقيهما . ان السـيريالية تعمد فى المقام الأول الى تنمية التداخل بين العالمين بحيث يصـبح كل منهما امتدادا للآخر . على ان ذلك يجعل لوحات ماجريت مستغلقة على افهام اولئك الذين لا زالت عقولهم تعمل من خلال قوانين تقضى بان للاشياء معانى محدودة تستقى على الاخص من خلال استخداماتها النفعية ، ويصل بهم الأمر الى رفض رؤية الشىء فى غير معناه المسبق وفى غير علاقاته النفعيـة العـادية .. اما السيريالية فانها تزكى الرؤية الى الأشـياء على حسب الحالة الذاتية للناظر دون اعتداد منه بأية موضوعية للعالم المرئى ، والا فكيف يفسر مفهـوم الطفل مثلا لذات الأشـياء التى يراها الكبـار ، واختلافه عن مفهومهم لها ؟ والأشياء فى الحلم الا تبدو بغـير معانيها الأصلية أيضا ؟ وكذلك فان العين المدربة ترى ما لا تراه العين غـير المدربة . بمعنى ان الرؤية عرضـا ومقاما تختلف باختـلاف وضـع الرائى . واذا كانت رؤيتنا للاشياء محدودة وقاصرة فذلك راجع الى جمود المدلولات المعيارية التى نكونها لانفسنا من خلال العلاقات اليومية. ان الرؤية عمل ، والعين ترى مثلما تمسك اليد ، وعيوننا المفتوحة تقع على العديد من الأشياء اليومية ، ومع ذلك تبقى مخفية ، ولذلك فان العين تحتاج الى دربة مستمرة لترى ما ليس له وجود .

وقد ظلت عينا ماجريت مفتوحتين على ((الشىء)) أو ((الموضوع)) على الأخص . فقد كان اهتمامه كبيرا

« بالشىء » «الشىء موضوع الحلم» « الشىء ذى الوظيفة الرمزية » «الشىء الواقعى» « الشىءالاحتمالى» « الشىء الصامت الساكن » « الشىء الشبح » «الشىء الضائع» و « الشىء الذى عثر عليه » والغريب أن المكتشفات العلمية مثل الميكروبات تحت المجهر وطبقات الأرض والتصميمات الهندسية التى نراها مصورة فى المجلات والمطبوعات العلمية كثيرا ما تبدو قريبة الشبه بالأشياء السيريالية . وهذا الشبه ليس مصادفة بل ان القرابة وطيدة بين مخلوقات الخيال ومخلوقات العلم ، بين العالم الموضوعى (العلم) والعالم الذاتى (السيريالية) .

وقد كان هدف ماجريت هو ان يبرز أسرار التبادل الأبدى بين الذاتية والموضوعية . ومن المحقق أن ثمة تصورات داخلية للعالم الخارجى على الدوام ، واذا كان التصوير الأكاديمى يقصى ـ خطأ منه ـ عن الانتاج الفنى هذه الذاتية الا أن السيريالية تعمد الى ادراج الذاتية كثيرا فى العالم الموضوعى باعتبار أنه ليس ثمة فواصل حاسمة بين الذوات الفردية والوجود الموضوعى . ومنهما أوغل التعبير الداخلى فى الذاتية فانه لا يخلو من شذرات من العالم الخارجى . واذا كان من تعاليم « التصوير الروتينى » أن يتحاشى الذاتية فى التعبير الفنى وأن يمحو الجوانب الذاتية من العمل التشكيلى فان السيريالية تنحاز الى هذه الجوانب الذاتية وتعينها على الظهور فى حضن التعبيرات الموضوعية التى لا تنكر السيريالية وجودها . فان الذى يهم السيريالية بالمقام الأول هو استخلاص اللحظات والمظاهر التى تتجلى فيها باقصى فاعليتها القوى الخفية للروح .. ولهذا كانت السيريالية بعيدة عن « التجريد » بقدر ما هى بعيدة عن « الواقع » واذا كانت السيريالية قفزة الى ما بعد الواقع فانها لا توغل بعيدا حتى تصل الى عالم اللاشىء الذى هو عالم غير موجود فى نظرها ، فحتى فى ذلك العالم اللاشىء توجد انعكاسات الشىء وأصداؤه . واذا كان الشىء غير موجود فى عالم التجريد فان ظلاله تمتد الى هناك . ولا يمكن كسر الصلة تماما بين الانسان والوجود الشيئى ، طالما كان الانسان جزءا من هذا الوجود ينعكس فيه ويعكس عليه . وليس بممكن نكران العالم الخارجى ، فهذا عمل لا معنى له ولا داعى له ، ولن يكون ذلك تفريطا فحسب فى أبجدية لغة مشتركة بين الفنان ومتلقى فنه ، بل سيكون ذلك جهلا بالعلاقة الوثيقة فى أعماق النفس البشرية بين الذاتية والموضوعية ، فمن المستحيل أن تنبثق رؤيا ذاتية دون سند من العالم الموضوعى . وقد سجل بريتون أن أكثر الأعمال السيريالية تطرفا لا تخلو مع ذلك من « بقايا بصرية » ولا تتجلى عبقرية ماجريت ورفاقه السيرياليين فى الأشياء التى يعالجونها فهذه موجودة فى العالم الخارجى ، بل تتجلى فى الطريقة المبتكرة التى يفهمون بها الأشياء ويفسرون بها روابط العالم الموجود والذى يصعب اضافة جديد اليه ، فكل جديد هو موجود ، ولهذا فان عملية الخلق الفنى ليست سوى عملية تنقيب وكشف ، ومن ثم تركزت جهود السيريالية منذ أصولها الأولى فى العمل على زيادة وسائل التغلغل الى أبعد أعماق العقل الانسانى . وتطلبت ان يكون الفنان مدربا وقادرا على « الرؤية » الحقة ، وأن يكون مستعدا لاستخدام اقصى طاقاته فى هذا المقام .

ثورة العين

قد يقال أن ماجريت لم يات بجديد فى مجال الوسائل التشكيلية والحق انه قد بقى على ولائه للفرشاة وقنع بأن يتقن صنعته ، ذلك أن ماجريت رفض بشدة مبدأ الفن للفن والتزم بالتعبير عن حقيقة عصرية تتجسد فى ثورة العين . وهذا هو السر الكامن وراء تلك النظرة الولهانة المسحورة التى يلقيها على الوجود .

ويتصدى اندرية بريتون فى مؤلفه « السيريالية والتصوير » (طبعة جاليمار ١٩٦٥ ص ٢٦٩ وما بعدها) للدفاع عن ماجريت قائلا ان اولئك الذين يهاجمون اسلوب ماجريت بانه متخلف عن الابتكارات التشكيلية العصرية انما يكشفون عن سوء فهمهم هم . ان تصويريته فى الواقع تجرى على مستويين ، وأولئك الذين يسيئون فهمه هم من لا يتبينون الا المستوى الظاهرى فحسب ، بينما أن الفهم الصحيح لماجريت يقتضى الغوص الى